接受美学译文集

刘小枫选编

现代西方学术文库

现代西方学术文库

接受美学译文集

刘小枫选编

生活·讀書·新知三联书店

封面设计：叶　雨

现代西方学术文库

接受美学译文集

JIESHOU MEIXUE YIWEN JI

刘小枫选编

生活·读书·新知三联书店出版发行

北京朝阳门内大街166号

新　华　书　店　经　销

北京新华印刷厂印刷

850×1168毫米32开本　10.75印张　237,000字

1989年1月第1版　1989年1月北京第1次印刷

印数 1,001—3,500

ISBN 7-108-00213-2/B·66

定价4.60元

现代西方学术文库

总　　序

近代中国人之移译西学典籍，如果自一八六二年京师同文馆设立算起，已逾一百二十余年。其间规模较大者，解放前有商务印书馆、国立编译馆及中华教育文化基金会等的工作，解放后则先有五十年代中拟定的编译出版世界名著十二年规划，至“文革”后而有商务印书馆的“汉译世界学术名著丛书”。所有这些，对于造就中国的现代学术人材、促进中国学术文化乃至中国社会历史的进步，都起了难以估量的作用。

“文化：中国与世界系列丛书”编委会在生活·读书·新知三联书店的支持下，创办“现代西方学术文库”，意在继承前人的工作，扩大文化的积累，使我国学术译著更具规模、更见系统。文库所选，以今已公认的现代名著及影响较广的当世重要著作为主。至于介绍性的二手著作，则“文化：中国与世界系列丛书”另设有“新知文库”（亦含部分篇幅较小的名著），以便读者可两相参照，互为补充。

梁启超曾言：“今日之中国欲自强，第一策，当以译书为第一事”。此语今日或仍未过时。但我们深信，随着中国学人对世界学术文化进展的了解日益深入，当代中国学术文化的创造性大发展当不会为期太远了。是所望焉。谨序。

“文化：中国与世界”编委会

1986年6月于北京

编 者 前 言

20世纪的西方文化经常被比喻为经历了一场“语言学的革命”。事实上，这是一次对人的观念的革命，传统的“人是理性的动物”的观念被“人是语言的动物”的观念取代了。从而，语言成为研究人的现象的门径。对人类的各种文化活动的研究，都得从语言这个中心辐射出去。既然人被看作是一个有待于读解的本文，那么，不管是人的日常经验也好，还是哲学经验、宗教经验、文学经验乃至科学经验，都必须从语言的角度来把握和分析。本世纪以来，西方对文学现象的研究，的确充分体现出了语言的绝对要求。

然而，接受美学却是在反纯本文主义和纯结构语言运动的精神指导下形成的。接受美学认为，文学作品并不是为了让语言学家去解析才创造出来的，文学作品必然诉诸于历史的理解。把符号系统封闭起来，进而把本文结构绝对化，必然会把人的历史经验排斥在外。这一指责显然是针对巴黎结构主义和太凯尔小组的。接受美学根据一种新的历史主义的要求，站出来与唯本文主义争辩。

这一要求是由联邦德国的文学史教授、文艺学专家赫伯特·耀斯于六十年代后期到孔斯坦泽大学任教授职时明确提出的。当时，他就语言学领域出现的危机表明了自己的态度。随后，他的《提出挑战的文学史》（1967）和他的同事沃尔夫冈·

伊泽尔的《本文的召唤结构》（1970）出版，被看作是接受美学进入角逐舞台的标志。

耀斯邀集了一批从事文学的语言学研究的专家到孔斯坦泽大学，组成了一个研究小组。通过这个小组的研究和出版物，他们完成了从文艺语言学向接受美学和效果美学的转向。①从此，接受美学走出了孔斯坦泽的学园，走出了联邦德国，成为欧美文学研究和美学界的一个新的引人注目的研究方向。

这一新的研究方向就是从纯语言学的视野转向了历史的视野。但是，它并没有抛弃语言学的优良传统，相反，它倒是始终坚持本文结构的原则。接受美学所要引进的是历史的理解这一重要范式，并作为自己的研究基础。这场向接受美学的转向很类似于二十年代海德格尔在现象学中发起的转向，即不再把先验意识而是把历史的解释作为自己的新的基础，但现象学的本质直观方法海德格尔却并没有抛弃。看来，自从德国在十九世纪出现了一系列极为重视历史的大哲学家、大社会学家、大文化史家和大历史学家（从黑格尔、马克思、布克哈特到兰克）之后，历史意识已成为日耳曼学者的一个传统，他们再也不愿放弃历史的理解这一范式了。一个民族的文化传统毕竟是可以通过改塑来形成的，并非只是接受既成的模式，或只是修修补补。

接受美学转向历史的理解固然有社会思潮的原因，这就是六十年代后期出现的改革（大学机构的民主化、科学理论界的修正）浪潮，大学生对资产阶级的科学观念的反抗运动，和对语言学教育的因袭教规的普遍反感。但是，更主要的动力则是来

① 这使我想到，如果我国有条件鼓励学科专家根据自己的科研设想自主地组成科研小组的话，我们的科研步伐将会大大加快。这种"承包"同样适合于自然科学和社会科学两个领域。

自以海德格尔和伽达默尔为首的德国哲学解释学的历史理解概念。耀斯明确承认，伽达默尔的解释学经验的理论，以及从效果史中去认识所有历史的理解这一原则，是他的方法上的前提。接受美学是在哲学解释学的理论土壤中生长起来的。所以，不少学者把接受美学作为哲学解释学的一个支派来看待，耀斯也经常把自己的学说称之为文学解释学。

接受美学关注的不是文学本文的结构，而是对文学本文的理解的历史性。在耀斯看来，这主要体现在两个方面，一是作品本文的效果和意义，取决于作品在当前历史中的读者的阅读经验中具体化的实际过程；再就是各个时代的读者接受和解释一部作品本文的历史过程。在这里，尽管始终不离开作品的语言意义场，重心却是在力图把握艺术理解的历史经验。

这里有一个相当值得注意的问题，就是接受美学继承并推广了胡塞尔现象学后期和整个哲学解释学所倡导的反主体主义的思想传统。人并不是世界的唯一主体，人的构成本文，也就是人的语言在历史中所形成的种种文化，也是主体。两者是一个互为主体的关系。它们相互解释，相互说明。正如狄尔泰所说，人是什么，只有人的历史才能回答。反之，历史是什么，也只有人才能回答。要研究作为主体的人，仅仅分析人的心理结构是不行的，必须从人的语言以及语言的诸构成物入手。离开了语言及其构成物，人什么也不是。主体主义的困境在于，只抓住主体的人一方，只注意主体的结构，则什么也看不见。人只有在镜子中才看得清自己，这个镜子就是人的语言及其构成活动。

反之亦然，只关注语言的本文结构，其意义仍然得不到明确说明。意义只存在于解释它的人的理解意识之中。没有读者

的艺术经验和理解意识，本文的意义结构始终是封闭的。作品的意义只存在于欣赏的理解和理解的欣赏之中。读者经验与本文结构互为主体，相互解释，它们依据的就是解释学的问与答的逻辑。接受美学的研究就是在这种问与答的逻辑中展开的。

正因为如此，接受美学针对巴黎符号学派把本文结构绝对化的做法，才把读者摆到了与之相对立的主体地位。

但是，重视读者在揭示作品的意义上的重大作用，又不是接受美学的全部意图甚至主要意图所在。要是它的主要意图只是在于恢复读者的地位，那么，它就只是在复述前人而已。早在三、四十年代，布拉格语言学派的首领穆卡洛夫斯基和现象学美学的宗师茵加尔顿就分别提出了"空白"说和"不定点"说。认为作品中充满了空白和不确定性，需要读者去填充和确定，作品的意义才最终完成。事实上，在五十年代，欧美的一些极为普通的文艺研究学者也懂得从作者、作品、读者的三位一体结构中去考察文艺作品。接受美学并非不知道穆卡洛夫斯基和茵加尔顿的研究成果，相反，它公开把他们看作是自己的研究的前提。望文生义地以为接受美学就只是重视读者，是一个严重的误解。

接受美学的主要意图是什么呢？接受美学所要突出的乃是以艺术经验为主的历史的审美经验，它是在读者的接受和解释活动中表达出来的。

哲学解释学不就是注重艺术经验吗？伽达默尔在《真理与方法》和他的《短论集》第二卷中，一再把艺术经验提到中心位置，作为解释学经验的典范。耀斯等把艺术经验提到核心位置又有什么新意呢？

原来，接受美学重视艺术经验的出发点与哲学解释学是不同的。它的出发点是马克思的交换理论和其后的哲学家哈贝马

斯的交往理论。耀斯强调，如果不把艺术经验的交往因素考虑在内，对艺术经验的考察就是不完整的。马克思在《政治经济学批判导言》中提出的分配与交换的循环模式对耀斯启发很大。哈贝马斯从认识论的意义上提出交往理论，以语言的交互作用的关系概念来更新生产关系概念，意在以历史意识的交往关系来说明人的经验。这就是他的历史的批判解释学。耀斯正是以此为根据，力图在一个文学的交往系统的环境中，去把握历史上的某种生活世界中的艺术经验。这是一种作者、作品、读者的动态过程的历史学，所谓效果史和接受史都具有社会历史意义上的规定性。文学的交往活动成为艺术作品的意义理解的前提条件。

接下来的问题是，接受美学从社会历史的交往活动关系中来突出艺术经验，其意义又何在呢？这恐怕是理解接受美学的最终理论意图的关键。

在接受美学看来，艺术经验使人摆脱了具有控制关系的历史，使人的行为具有价值的独立自主性。在每一时代，都有一些社会意识压制人的艺术经验。古代的某些艺术禁令，现当代的各种宣传媒介，都在损害人的价值活动。但艺术经验对此总是一再反抗，它具有难以驯服、难以驾驭的性格。正是借助于艺术经验，人才得以坚持自己对世界的解释。

同时，艺术经验也是人自身获得社会解放的条件。艺术的接受不是一种被动的消费，从本质上讲，纯是一种赞同或拒绝的审美活动。所以，伊泽尔指出，阅读就意味着准备怀疑我们自己的信念，并允许它们受到批判。艺术经验不仅解放人的生活经验，使其摆脱控制，而且解放人的内在经验和对世界的信念。

因此，耀斯把诗称为创造的活动，把审美称为接受的活动，把净化称为交往的活动，而净化的活动才是其真正的意义所在。艺术经验使人的日常经验发生质的变化，就是净化。耀斯十分注重分析艺术经验与生活世界中的其它感性经验以及宗教经验的区别，其意义也在于此。艺术经验是人的解放的车轮，在耀斯看来，它可以同哲学思辨竞争。

但是，又不能忘记，对交往关系中的艺术经验的分析始终没有离开语言场。任何经验离开了语言，都无从谈起。所有经验都是由语言形成和表达的，而语言恰恰是社会交往关系的原始结构。对艺术经验的分析必然以艺术的语言为依据，这就又回到了艺术作品的本文及其接受理解上来了。

接受美学的研究与结构主义一样，经常也陷入一些烦琐的语言分析，我们不应被这些过于精细的工作所迷惑，而忘记了接受美学的终极意图。同时，我们也要懂得，要达到象接受美学提出的那种意图，又必须从对艺术经验的历史性理解的语言分析的细致工作入手。

同许多西方文学理论一样，接受美学理论不可避免地会有这样那样的不足，但是尽管如此，它起码提醒我们，对文学现象的研究始终不应忘了艺术的价值意义。只有艺术才给世界带来审美的意义。事实上，如果一个世界丧失了审美的价值，这个世界是没有透明性可言的。我们不能因为文学研究曾长期受到“庸俗社会学”（其实根本够不上“社会学”一词，不过是意识形态决定论而已）的影响，就一概排斥文学的道德和社会意义，只作纯本文的分析研究。问题恐怕在于如何通过艺术经验去寻求和表达真实的道德和社会价值意义，否则，我们就还是窒息艺术经验为好。在我看来，我们研究接受美学的意义正在于此。

这本译文集是在胡经之先生的倡议下编选的，由我负责具体选题。接受美学的文字往往艰深晦涩，译者付出了艰苦的劳作。尤其是罗悌伦先生，三易其稿，充分体现了严肃认真的科学态度。在此谨向各位译者的支持表示感谢。

文集是在三年前编选和翻译的，其时资料和经验都不足。选材上的偏颇和专门术语译法上的不当，肯定难免，还望读者批评指正。

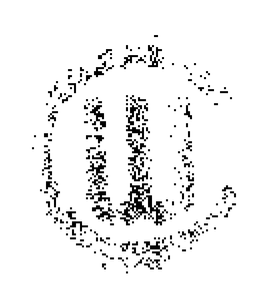
刘小枫

1986年7月于深圳大学比较文学研究所

现代西方学术文库

“文化：中国与世界”编委会编

文化：中国与世界系列丛书



现代西方
学术文库

悲剧的诞生　〔德〕尼采

语言与神话　〔德〕卡西尔

心理学与文学　〔瑞士〕荣格

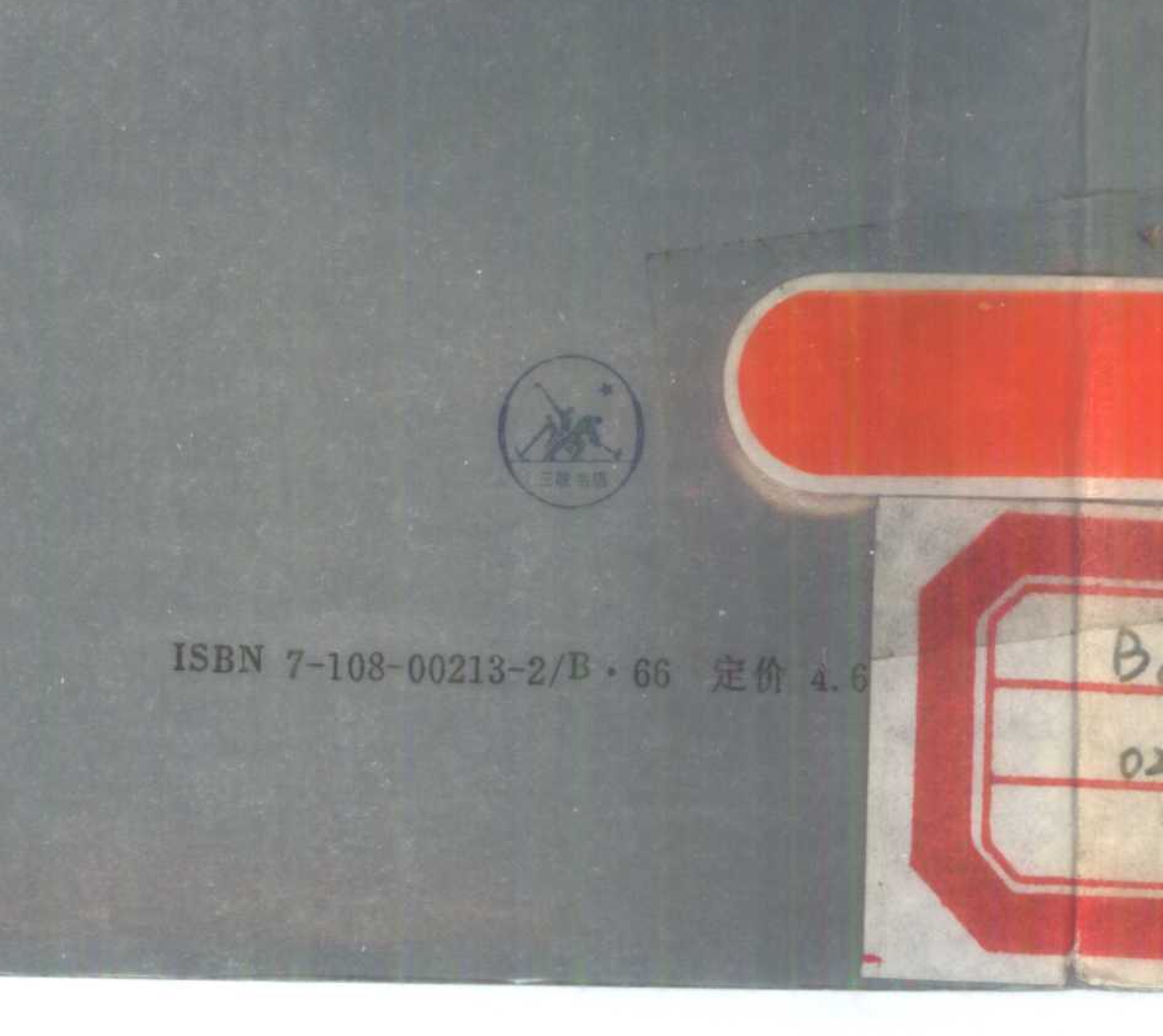
艺术与诗中的创造性直觉　〔法〕马里坦

俄国形式主义文论选　〔俄〕什克洛夫斯基等

结构主义和符号学——电影理论文选　〔意〕艾柯等

接受美学译文集　刘小枫选编

批评的批评　〔法〕托多洛夫



ISBN 7-108-00213-2/B · 66 定价 4.6

目　录

什么叫审美经验？

〔联邦德国〕H·R·耀斯

开发这一研究领域的第一个概念应该由下面的说明来确定。就历史源泉来看，审美经验的表现形式与生活世界中其它功能诸如宗教功能或理论功能相比，其证据较不充分。例子很零乱，大都是从各个时代挑出来的，又没有历史顺序，因而无法从尽可能多的方面去设想这一问题。

在大自然象征性地在罗马式大教堂的柱头上弄彩呈妍的时代，伯尔纳·封·克莱尔沃①给修道院长威廉写了一封信，他在信中抱怨说：现在修道院里的人宁愿看大理石上的画像而不愿诵读典籍上所载的经文，他们成天对着多得令人难以置信的动物画和怪兽画惊叹不已，以此消磨时光，却不去认真思考上帝本身的文章即圣经。这绝对没有往那些被责修士的脸上贴金，说他们不仅欣赏象古希腊的马人②那样的怪兽，而且首先是欣赏传统上神圣的、生理学的动物象征；这些动物象征早已被基

① 伯·封·克莱尔沃（Bernhard von Clairvaux，约1090—1153），基督教神学家；1112年入西多修道院；1115年创明谷修道院，自任院长；狂热地参加了当时的政教斗争；1146年奉教皇尤琴尼乌三世（Eugenius Ⅲ）的派遣，至西欧各国煽动第二次十字军东侵（1147）。主要著作有《论恩宠与自由意志》、《至圣殿骑士团书》等。——译注

② 马人（Kentaur）：希腊神话中上身为人形下身为马形的怪物。——译注

督教的传说从类型学的角度用来解释救世史了。这位虔敬之至的伯尔纳不顾它们的神学意义，不分青红皂白地把它们与那些被视为魔鬼的荒诞形象混为一谈，等量齐观。他把好奇当作诱感修士的动机来加以揭露——这种好奇他是从修士们对此处看到的一大批各色各样形象所表现出的惊喜之中领会到的。伯尔纳如此加以指责的，是贪婪的目光，是被虔诚的严肃主义视为不合法的好奇形式，就是说，在象征对象上同时享受肉感形象并且沉溺进去。这一批评使人认识到，即便宗教艺术也从来不能完全保证就不产生某种超越教条所限定意义范围的审美行为。从历史上看，在12世纪，随着神学象征主义的出现，可观赏的自然事实上也被绘画和雕塑发现了。至于美学上的好奇，可能不仅是对新东西的单纯的好奇心、单纯的痴呆瞪目，而且的确是发现功能中的一种新的洞见——上面的例子自然只能不自觉地、间接地证明这一点。在宗教权威看来，审美经验经常被疑为桀骜不驯：审美经验一旦被用来显现一种超感官意义，同时也就使肉感形象变得完美，并提供了享受眼前景象的可能性。

审美经验的这一独特的桀骜不驯处于一种矛盾状态之中：其浸进功能可在反方向上用于将一种社会状况升华到理想境界。占据统治地位的权威也会利用审美经验的意象权力，即通过赏心悦目来忘掉在社会上遭受到的苦难；审美享受对于那些不满足于宗教安慰的人也是一种补偿。中世纪早期的让·德·格鲁齐在题为《音乐》的小册子中正是把武功歌[①]当作一类高尚的史诗来推荐的：它适于赏赐给“劳动民众的普通人或老年人”，

① 武功歌（Chanson de geste），原文为法语，由黄显光同志协助译出，在此谨表谢意。下同。——译注

使他们在劳动之余通过聆听上层人物的风尘肮脏和白云苍狗之情而"更加轻松地忍受自己的困苦、更加欢快地重新投入劳动"。创作上的这一证据在今天应当被称为"意识形态的"，它的坦率性是罕见的；这一证据也表明：诵读史诗以解除日常生活中的苦难同时也就有益于国民大众（拯救国民）。这是中世纪亚里斯多德净化说的改头换面；这里，美感享受自然而然地把消除日常生活压力与为未来而团结一致结合起来了，并且，恰恰并非如坦尼尔·波瓦里昂所说的那样，不过是因为纯朴的公众重又发现他们自身的境况在创作中被美化了，而是因为这一境况通过对照能够给他打开进入英雄般理想世界的通道："但是，如果骑士会梦见牧羊女，那么，这些小人物就可能梦见战斗；倘若作者善于使小人物对为整个民族而奋斗的主人公之命运感兴趣，那就更是如此。"①

由一种虚幻英雄世界所激起的魔力肯定十分强烈地施加于这类公众的身上，他们只能通过聆听诗歌或音乐、观赏"大教堂的图解圣经"中的画像，以跳出世界封闭之域——这个世界由于文盲而变得十分狭小，处于永世不变的信条的治理之下。在当今时代，打开日常现实生活的彼岸世界之门，便是通往审美经验的最引人注目的门槛。这用吉洛杜②讲述的一个笑话来加以证明自然是最精采的了："我父亲八岁时被领进了体校；台上有一架真正的钢琴。他失望得大叫起来。"③与摹仿的或现实主义的美学不同，潜反射审美观点中的期待是指向与日常世界

① 原文为法语。——译注

② 吉洛杜（Jean Giraudoux，1882—1944），法国外交家、作家、戏剧家。——译注

③ 原文为法语。——译注

不同的、超越日常生活经验之外的某种东西的。因而，舞台上的钢琴便惑乱了审美期待，犹如动物园里的狼惑乱了孩子头脑里对于童话中狼形象的天真想象一样——只要孩子不知该如何用已知形象去套实际形象，就会如此：《小红帽》[1]中的狼同动物园里的狼风马牛不相及。

只有在审美经验的反射层次上，观察者才能在他自觉采取旁观态度并同时对此加以欣赏这一程度上，去对刚刚再次认识到的或与他自己相关的生活世界境况进行审美欣赏，并且一边欣赏一边领悟。反射性审美经验的这一观点由威廉·布什[2]用古典名言以诗句形式给表达出来了：[3]

人生遭际感伤处，
画内枕中寻慰安。

这是审美对生活世界关系的一种变形形式；社会学这一知识领域对于"角色距离"标题下的这一关系是十分熟悉的。倘若对于所有社会里的人而言，与自身行动保持距离的可能性都存在于下列情况中：他在天真的日常生活中也具有选择行动方式的能力，他的多种角色可以彼此产生交互作用，他有能力在日常生活与其它感性领域（如梦、宗教、科学）之间出现破裂时作为一个不依赖于角色的自我去行事，那么，审美态度就能够

---

① 德国民间故事，讲一个名叫"小红帽"的小女孩去看外婆，途中遇狼并和狼谈话的故事。——译注

② 布什（Wilhelm Busch，1832—1908），德国诗人和画家。他的幽默画集都配有诗句。他对庸人和宗教迷持批判态度。——译注

③ 阿德勒（A·Adler）根据这一名言提出了自己的新见：古老的法兰西史诗不再被解说为历史的摹仿，而被解说为一种被推究到极端的史诗事况，这种事况使得实际历史事态以可容忍的形象重新显现出来。

带他越过这些可能性而到达角色的对立面；这便轻而易举地把他从日常生活角色的练达与被迫之中解脱出来。这一内在的距离来源于这种审美观点：能够自由自在地做通常必须一本正经地做的游戏；里尔克①在诗中狂喜地把这一审美观点捧上了天：

于是，我们有好一阵忘乎所以，
随观众怎么吗噪鼓掌，只管
演我们的红尘游戏。

角色距离的审美经验倘若被用于按照传统道德或礼节要求一本正经的同感这一生活世界环境，便可能进而走到唯美主义。除开所有那些残酷地、令人失魂落魄地——也正因为如此才——使殉道表演成为范例的东西之外，倘若象依申海默尔祭台这样的一件作品作为美学质量的唯一承担者而被接受或被解说，那就必然不仅伤害了一种虔诚的情感，而且与对象本身所要求的那种理解不相符②。审美角色距离被福楼拜的同时代人克尔恺郭尔③称作唯美主义，从而给搞得声名狼籍；但福楼拜却将审美角色距离的挑战般要求体现在《情感教育》里平凡主人公的形象之中。那位在1848年革命高潮中纯粹出于好奇而被卷入巷战的弗雷德里克·莫洛依然保留着懒散闲汉的举止：

① 里尔克（Rainer Maria Rilke，1875—1926），奥地利象征主义诗人；他诗歌的主题是通过对人的爱和自然的影响去克服孤独。这里的诗句摘自《新诗集》中的《死之体验》一诗。——译注

② 见W．普赖申丹茨（W．Preisendanz）的文章，载于《诗学和解释学III》，第604页。——原注

③ 克尔恺郭尔（Søren Aabne Kierkegard，1813—1855），丹麦神学家、哲学家。——译注

战鼓催征。响起一阵阵的尖叫声和胜利的欢呼声。骚乱无休无止，人群动荡不安。弗雷德里克被裹在两股密集的人流之中，动弹不得；此外，他感到又是害怕，又非常好玩。受伤倒下而死的人和直挺挺躺着的死人都不象真正受了伤的样子，然而他们确实已经死了。弗雷德里克似乎在观看演出一样。①

这一小段文字只在犀利性上是文学性的，在所描绘的行为上却不是文学性的。不管自愿不自愿，一个人只要采取旁观者的审美态度，那每一种角色的严肃性便转化为儿戏；这毕竟是一种尽人皆知的日常生活经验（试想在葬礼上来一下滑稽吧!）。在福楼拜的小说里，历史上流血的严肃场景，在懒散闲汉的眼中看来，变成了一场戏。这一小段文字处于一种具有重大历史意义的背景中；福楼拜的背景讽刺既表现在弗雷德里克的审美行为上，也表现在他朋友们的政治行动中，这一讽刺间接地把一种历史经验摆了出来：唯美主义者怎样变成浪漫的阴魂，革命者便怎样复制1789年那无可比拟的伟大楷模。就这样，对1848年失败所进行的文学解释便同卡尔·马克思在《路易·波拿巴的雾月十八日》一文中所作的分析惊人地相吻合了!

这里，审美经验因为同现实还有一段无法克服的距离，所以只能作为正在失效的经验间接把握住；但同时，在它超前于具体经验并直接把准则和内容引进生活实践的地方，它还是可以探寻出来的。年轻的福楼拜在自己的传记体中篇小说《十一月》中，将市民的情感教育、文学修养表达为一句话："过去原本就想有的那些情感，我在这些书本里学到了。"②卢梭在自己的关于父与子夜间读荒淫书的报道中也得出了同一结论："这些

① 原文为法语。——译注

② 原文为法语。——译注

情感我已经全有了，可一点都没意识到。”[1]审美经验的预先定向功效已经被埃拉斯谟[2]的名言“阅读转化为风尚”作为前提；按照人文主义教育的箴言，在事关传导正确言行的楷模时，诗的想象力就优于哲学的逻辑概念性。最后再引一个中世纪的例子，这一例子诗情画意般地以最富吸引力的方式缩短了从读物到习俗这一过渡过程。诗体小说《芙洛尔和布朗希弗洛》[3]中的主人公芙洛尔和布朗希弗洛从小青梅竹马，一旦天性萌启，顿生恋情；然而却不是天性而是如饥似渴阅读的“邪书”这种读物在教他们、使他们的情感变得敏锐，并驱使他们在上学的路上就已经尝试爱情的欢乐了。

从读物中获得的期待遇到一种陌生的现实，纯粹的感觉和创作的更高激情不在生活中产生，而只在白日梦的幻想世界里、在同日常生活经验的对抗中才得以立足——对这一楷模的颠倒是审美经验的一个病态阴暗面。唯其如此，小说文学的一些出类拔萃的作品遭到了谴责。这里只消举出长篇小说中两个最为著名的病理学例子，即《堂吉诃德》和《包法利夫人》就行了。感觉世界已经消亡，只还存在于幻想之中，必须把这个感觉世界的理想坚持下去，以对抗索然无味的现实；在这一点上，基本的审美观点把这两位先驱者联系起来了。他们的不同之处在于，“曼恰的最后一位骑士”[4]通过明白无误的重新解说，以可笑的

① 原文为法语。——译注

② 埃拉斯谟（Desiderius Erasmus，1466—1536），荷兰神学家、文艺复兴时代的人文主义者、哲学家、作家。讽刺作品《愚人颂》是其代表作。他反对路德的宗教改革。——译注

③ 法国早期小说，作者不详，见于12世纪。不少证据表明它源于拜占庭原文。内容是两个孩子相爱、分离，克服了无数障碍后又幸福团圆。——译注

④ 指堂吉诃德。——译注

方式去解决文学和生活之间的矛盾，而其后的浪漫女人①——波德莱尔对她的淫艳十分惊叹——却在一种平庸的环境里不被人理解，孤零零地走向毁灭。与此相反，歌德在《少年维特之烦恼》中指出，读物的交往能力可以产生于其病态效果之前。维特和绿蒂面对文学楷模上的风雨发现了他们感觉上的共通点："她望望天，又看看我；我见她含着泪水；她把手放到我的手上，说了声——克罗卜斯托克②！"③最后，这一对多情的人儿又重新在阅读莪相④时狂热地拥抱在一起——这里，但丁的"芙兰西斯卡和保罗"⑤在阅读朗斯洛⑥时惨遭不幸的时刻重又出现：这一拥抱注定了结局的悲剧性。后来，这一传染性的维特热变成了社会闹剧——其原因并不仅仅出自对于个体感觉的叛逆。文学对生活的这种难以预料的强大影响也是从把一个宗教楷模转变为同一化的审美楷模之中获取养分的："而你，好朋

① 指包法利夫人。——译注

② 克罗卜斯托克（Friedrich Gottlieb Klopstock，1724—1803），德国古典前期的著名诗人，其代表作为《救世主》。——译注

③ 这段话见原书6月16日的信。

④ 莪相（Ossian），传奇人物，据传为三世纪时克尔特族（Celt）的战士和说唱诗人，他的诗歌在德国有很大的影响。苏格兰作家麦克菲逊（James Macpherson，1736—1796）声称"发现了"他的诗。——译注

⑤ 芙兰西斯卡，但丁《神曲》里《地狱篇》第五歌中的人物。她出身贵族家庭，约于1275年嫁给一位名人：里米尼的贵族、残废人戳乔托·马拉特斯塔。据传，她与戳乔托的兄弟、英俊的保罗发生了恋情；事情暴露后两人被戳乔托杀死。

在但丁的《神曲》里，芙兰西斯卡和保罗在阅读朗斯洛和圭尼维尔的爱情故事时发生了关系。——译注

⑥ 朗斯洛（Lancelot），亚瑟王传奇中最主要的圆桌骑士之一，亚瑟王王后圭尼维尔的情人；乌尔利希·封·查齐科芬（Ulrich von Zazikhofen）以此题材于1200年前写出了宫廷长诗《朗斯洛》；后人也常用这一题材进行创作。——译注

友，你也正象他一样感到了强烈的冲动——从他的痛苦中汲取安慰吧；倘若你因为时运不济，或由于自己的罪过而找不到任何更亲近者，就让这本小书成为你的朋友吧。”①

审美同一化的强大诱惑力受到了正统批评家以及这本世俗“慰籍小书”的启蒙批评家的一致责难。不过，这本小书并不单单为不确定的审美感受提供一种与市民生活秩序背道而驰的典范关系：“青年男子谁个不钟情？妙龄女郎哪个不怀春？”它同时又给予被它唤醒的、无法得到满足的愿望一种安慰：“让这本小书成为你的朋友吧”——这一安慰迄今都是宗教化的一个特权。歌德自己在第二版中就引用了诗句：

> 做个堂堂男子汉，
> 休要步我后尘！

来告诫人们，天真的同一化假若无助于使一种只有创作才能够表达出的经验获得突破的话，便将依旧是平庸的，也不会在文学接受的各个方面被接受。还在天真地等同于恋爱中的、陷于痛苦中的主人公这一平庸形式中，审美经验就已经作为一种启发力在起作用了，这种启发力示范性地把人的热情作为个性特征呈现在读者的眼前。这一点同下列情况是一致的：照普勒斯尔②的说法，对于一个人或一件事的热情仅仅是人在自己乖僻态度中所保留下的一种动力形式，它不仅对生物学以及经验心理学缄以闭门羹，而且也很难为心理分析所掌握，它只是在怎

---

① 见《少年维特之烦恼》的序言结尾。——译注

② 普勒斯尔（Helmuth Plessner，1892—），德国哲学家、社会活动家，与舍勒尔（M. Scheler，1874—1928）同为哲学人类学的创始人。——译注

样热情这一点上为诗歌描写所理解[1]。审美经验开发并传导"心灵之激情"的个性化了的形象。因而，审美经验远远超出了弗洛依德所描写的、白日梦者的审美同一化：白日梦者是从某一保险距离出发，在一位英雄的虚幻命运里寻找生活拒绝给予他的东西。向上的同一化也只是审美经验所可能有的方向之一。这一点，安德烈·约尔斯以化装舞会的例子指出来了。逢场作戏的审美经验教导我们"在我们的生活之外制造另一种生活，在我们的世界之外制造另一个世界"；这一审美经验在化装舞会上使骑士、牧人和调皮鬼这三类角色受到优待："我们的客人之中，一部分寻求着来自于社会上层的东西，一部分寻求着来自于社会下层的东西，一部分寻求着来自于社会之外的东西。"在审美同一化的这三个方向上，文学传统的三种主要类别扎下了根：英雄史诗、牧歌、皮卡罗小说[2]。它们出自于要当另一种人的强烈愿望，因而也就胜于随心所欲的化装，即胜于装扮成那些既不导向任何令人向往的世界、也不能把任何昔日的自我掺杂进去的角色。[3]

布洛赫[4]把审美经验的开发特性理解为乌托邦的表现形式，也把它作为"想象力的先期行动"而从弗洛依德的白日梦纯

---

① 见《信使》（Merkur）1971年第25期，第307—315页：《奔波与痛苦》。

② 即流浪汉小说；这种小说首先流行于十六、十七世纪的西班牙，其影响遍及欧洲其它各国的文学。——译注

③ 约尔斯在"埃达迈尔·凯瑟"或"红桃10"这两个显得荒诞的角色上对此进行了阐述：这两个角色在化装舞会上不是整夜都能获得成功的。

④ 布洛赫（Ernst Bloch，1885—1977），当代德国哲学家，莱比锡大学教授，柏林科学院院士；他曾考察乌托邦的社会意义和社会发展中本质与现象的关系。主要作品有：《乌托邦的精神》、《自由和秩序》、《希望原则》等。——译注

幻觉形象中给取消了。他的例子是布仑塔诺[1]的“瓦杜兹”[2]和莫里克[3]的“奥尔卜里德”[4]——这些都是诗情画意般的洞天仙境；人们还在童年时代就已经梦见过这样的世外桃园，它们也能从清醒的梦幻中进入创作，因为它们携带有“可能实现的一种鲜明显现的严肃性”，并把一种包含有希望的内容用语言表达出来[5]。先期行动的审美经验在“见像生爱”主题中被凝练成为文学形象；最著名的例子是在咏叹调《这幅画像令人销魂!》中音乐上的升华，在莫扎特的《魔笛》中，它把塔明诺吸引到从未亲眼见过的情人帕明娜的身边[6]。布洛赫对杜兰朵[7]主题的历史所作的解说可以延伸到中世纪的异文，在这种异文中，只要听见情人的名字和她的赞美，她的梦幻形象便冉冉升起。那是“来自远方的爱情”，这一爱情燃起了若夫尔·吕德尔的渴念——在未曾获得满足之中获得满足的、最纯洁的渴念：成为歌手。这一渴念最终引得若夫尔穿过大海来到的黎波里[8]；在这里，

---

① 布仑塔诺（Clemens Brentano，1778—1842），德国浪漫派作家，收集过民间诗歌，著作有抒情诗、童话、长短篇小说以及喜剧等。——译注

② 瓦杜兹（Vaduz），西欧中部列支敦士登公国的首府，位于莱茵河附近；其国立博物馆收藏有列支敦士登公爵的大量图画。——译注

③ 莫里克（Eduard Mörike，1804—1875），德国浪漫派作家；作品有小说《画师诺尔腾》（1832）、故事《莫扎特去布拉格》（1856）等。——译注

④ 由莫里克及其友人所臆造的、童话中一个称心如意的岛名。——译注

⑤ 参见布洛赫的《希望原则》（1959），第一卷，第108—109页，以及第21章《狂喜态中的白日梦幻：帕明娜或情爱许诺象》。

⑥ 塔明诺和帕明娜是歌剧《魔笛》中的人物。在第一幕第一场中，王子塔明诺在荒山上为夜女王的三个侍女所救，侍女们给他看夜女王的公主帕明娜的像，塔明诺一见画像便爱上了她，唱了这支咏叹调。——译注

⑦ 意大利童话剧作家戈齐（Carlo Gozzi，1720—1806）的童话剧，写于1762年。剧中主人公即杜兰朵。——译注

⑧ 利比亚北部城市。——译注

当他临死时，他所渴念的形象朝他走来，第一次也是最后一次投入他的怀抱——这时，这一诗情画意般的传奇便超过了渴念的这种荒谬情状。①

路歧诗的这一浪漫原形在其荒谬情状中是一种审美经验的最纯净表达；这种审美经验默默无言地将保罗②的上帝恩惠箴言"似乎应有尽有，又是一无所有"强行据为己有。在文学上，它将自己世俗的"宛若"往两厢展开，使得预先推定③之尽善尽美"归根结底"只能同现实搅在一起，否则就必然会对现实感到失望。堂吉诃德对杜尔西尼娅④的爱情不是完美的，因为他永远找不到她；在普鲁斯特⑤的《追忆逝水年华》中，所期望的东西一得到满足，爱情便总是死去，而每当嫉妒把恋人想象为被他人占有了时，爱情又重新复生。因而，在普鲁斯特的《追忆》中，审美经验的期待指向相反方向：想象力之预先推定落了空，因为眼前无可补救地缺乏活生生的现实；而倘若回忆的提纯力可以使人在美学的完美性中重新找到某种经历过的东西，则想象力的预先推定可以在过去中完成。不管在乌托邦的显现上，还是在回顾的再认识中，审美经验都是同样有效的。它不单是

---

① 参见L．斯皮泽尔(Leo Spitzer)的《罗曼语文学研究》(1959)；他把奥古斯丁的"别出去，真理只在心灵之中"在诗艺上的转换显示为路歧诗上的意义。

② 《圣经》中人物，耶稣升天后，向他显像而直接挑选的使徒。《新约圣经》中有《保罗书信》14卷；这些"书信"大都是长篇论述；其中第2卷为《哥林多书》。——译注

③ 预先推定（Antizipation）——本文作者认为审美经验有一种超前功能：虽未曾经受，但可在想象中先行感受。——译注

④ 堂吉诃德想象中的恋人。——译注

⑤ 普鲁斯特（Marcel Proust，1871—1922），法国作家；《追忆逝水年华》是16卷的一整套长篇小说的总名称，于1913—1927年间发表。——译注

在设计未来经验上，而且也在保持过去经验上使不完善的世界变得完善；至于过去经验，如果不使它焕彩生辉，并将它捧为纪念碑的艺术创作，它便会在人类征途中掉队、消失。

上述考察向我们展示了审美经验的一些结构特征，这些结构特征在接受过程和交往过程中很容易把握。在我们转向审美经验的生产方面之前，先将第一次结果简短地归纳一下。在接受方面，审美经验通过自己所特有的时间性而同别的生活世界功能区别开来：它允许"重新看见"，还运用这一发现功能让人享受到呈现在眼前的实景；它把人领进幻想的境界，因而也就在时间内消解了时间的急迫性；它首先抓住未来经验，因而也就打开了可能行动的活动空间；它使人重新认识过去的事物或被排挤掉的东西，于是也就保持了逝去的年华。在交往方面，审美经验既使旁观者可能有自己独特的角色距离，又使他有可能逢场作戏般地确定自己应该等同于什么人或愿意等同于什么人：它让人享受到生活中无法达到或极难忍受的东西；它预先示范性地为环境和角色给出关系范围，这些环境和角色在天真的摹仿中、但也在自由的继承上可能被接受；最后，它提供这一可能性：面对所有的角色和环境去理解作为审美教育一个过程的、他自身的实现。

对艺术生产能力的赞叹在审美经验史中得到了最为充分的证明。这种赞叹的尺度是完美无缺的能力：通过这种能力，自由创作的艺术家比束缚在规则上的手工业者优越①，或者说，这种赞叹的尺度也是作家讲话的能力，是他赋予一般在日常生活的习俗与要求下默默无语、遭受压迫或无法认识的所有东西

① 参见康德的《判断力批判》第43节。

以完美表达的能力。因而，这里可以把歌德的《热情三部曲》中的著名名言写上去：

别人在痛苦之中沉默不言，
神给我启示，叫我说出烦恼。

审美经验的生产能力和它的心灵净化效果在这里得到了统一：诗人将自己的经验转化为一部诗艺作品，他一方面为自己作品的完成而兴高采烈，同时也找到了一种解脱愈绪的方法——这种解脱，他作品的接受者也可以获得。十九世纪的咏事抒情诗把这一审美经验捧为艺术值的范例①。然而，它是早于自己通过天才美学所作的主观论证的，它在柏拉图的迷狂说②中也有自己的相应的古典部分；柏拉图的迷狂说把诗人和"观者"的创作性活动客观地解释为出于自身的和在神灵启示下的完成。

人的审美经验的生产能力从一开始就是正在进行创作的艺术家和诗人所碰到的一种界限的和抵抗的经验。在天才美学的门前，自然在人类艺术的产品上总是作为界限和理想标准来认识的；艺术家不能穷尽自然，更不用说超越自然了，他只能摹仿自然，至多只能在自然遗留下一个未完成的楷模时去完善自然。为了说明人类美学生产界限的这一经验，这里引用伽利略对米开朗琪罗作的评判：

---

① 雅可布·布克哈特(Jacob Burckhard)在《世界史考察》第五章中说："能将内在东西表露出来、描绘出来，使内在东西作为一种被描绘出的内情、作为一种启示发挥作用，这是一种极稀罕的特长。把已经表露于外的东西再一次展示出来，这很多人都做得到—— 与此相反，前一种情况能使观者或听者暗暗点头称是，因而，只有完成了前一种情况的那一个人才做得到这一点，因而他是取代不了的。"

② 参见柏拉图的《斐德若篇》。——译注

> 在一块大理石之中看出一尊壮丽雕像的艺术表明，布纳洛提①的天才高于一般才干。然而，这样一件作品不是别的什么，而是对一个静止不动的人、对他身体各部位置、对他那么一种体态的一种表面模仿：恰如大自然造出时那样，身上有这么多外部和内部器官，这么多肌肉、筋腱、神经、骨头——正是它们才使如此千差万别的运动成为可能；甚至还使感觉以及知解力成为可能。我们未必没有理由说，一尊完美的雕像绝对不及一个活人的形象，哪怕是一个最可鄙弃的虫豸的形象吧？

主观态度的美学出现之后，倘若审美活动不再作为一种摹仿自然的创作并且也——随着爱伦·坡与波德莱尔的反浪漫转变——不再作为如同自然一般的创作来认识，则伴随着至瓦莱里②为止的现代抒情诗的审美反省，便把艺术家的创作活动理解为一种针对自然的不可渗透性和自然的反抗的创作。在自己的列奥纳多随笔集子中，瓦莱里对这种现代派审美经验的反自然主义作了最为深入的探究，在《欧巴林诺斯》（1921）中，又从诗艺上对主题进行了分析。在这里，伽利略用来标明自然理想性的称谓获得了一个反面的先兆，被降级到美学生产的外部条件水准上：对于现代艺术家，自然现在只不过是一种预先确定的物质形态，如同当时米开朗琪罗的那块大理石一样；自然物质有无数特性，这些特性经过人的加工，抽象，便被整理得别开生面、结构严谨、井井有条；而在这种情况下，整体比局

---

① 即米开朗琪罗。——译注

② 瓦莱里（Paul Valéry，1871—1945），法国诗人，其哲学抒情诗如《年轻的帕尔卡》、《海滨墓园》、《迷醉》等的基本主题是对认识的本质和创作的本性进行思考。对于他，诗就是凝练语言，就是大胆联想。下文中“列奥纳多随笔集”指的是《达·芬奇方法引论》（1895）。——译注

部要简单些。自然是在不断发展的，没有穷尽，它不排除盲目性和偶然性；艺术家就是在这种情况下体验到自己的生产的，而这生产就是领悟自己本身有限世界的公开可能性。

在突破天才的自律美学之后，创造性的审美经验指的不仅是一种在主观自由中的、即一种没有规则或典范的创造，或是创造已知世界彼岸的可能世界，而且也是天才的能力，即在世界的混沌和无穷含义中去重新造出一个熟悉的、已知的、对感官已变得陌生的世界的能力："为了表达感情，天才只是一种随意再现的童年；现在这童年天才已经成年，具有分析的能力，因而能够支配平时无意中积累起来的全部资料。"①波德莱尔给天才下的这个定义把天真之历史哲学概念即个人生活以及历史生活的童年时代（即希腊社会）看作现代社会异化的相对姿式②，并使之同某一时期的孩童般感受——孩子看见各种新鲜事物，总是欣喜万分③——凑合到一起。孩童般的感受在这里不单有赖于其原始性和对审美经验的理想标准尺度的丰富感觉。儿童之所以觉得新鲜，是因为第一次看到——而这却使成年人立刻重新认识到自身中作为已经过去了的经验的东西和能够重新被唤起的东西：有能力在有意识的审美活动中放弃现实

① 原文为法语。——译者

② 马克思对"人类发展最美妙阶段的、永不重返的历史童年时代"的希腊艺术给予我们的"永恒魅力"作了解释，这一著名解释与席勒的素朴理论（参见席勒的《论素朴诗与感伤诗》——译者）恰巧相合，而这一并非偶然的巧合最后是由G．特尔·内登在反对唯物主义意识形态批判的简化论，维护审美感觉形态领域这一意图中揭示出来的。参见《有审美感觉形态的意识形态批判吗?》，载于施拉费尔的《唯物主义的文学理论通过其界限确定而得到扩展》一书，斯图加特1974年版，第251—264页。

③ 参见《波德莱尔全集》第880页《现代生活中的画家》一文，以及赫斯（G．Hess）的《波德莱尔〈恶之华〉中的风景》一文。

异化、在世界最初的新奇中重新制造世界的诗人把一种已被遗忘了的或已被排挤掉的事实塞回到我们的意识里来。波德莱尔的审美经验理论比弗洛依德和普鲁斯特美学中共同的东西抢前了一步，捷足先登：不是已经变得敏锐了的、对新事物的感受，或对另一世界的、令人惊讶的想象，而是由感受和想象豁然打开的、对已消失的经历进行重新认识的大门，以及重新找到的逝去年华，才把审美经验的整个深度揭示出来！

现代派诗人以这种方式去传达感知——它具有对已被排挤掉的经验进行重新认识的能力——的更新，他们提出回忆对美学生产最后一关的合力。这里，与柏拉图的回忆相对的，是没再给作品预定出一种绝对美的永恒本质：审美活动在回忆过程中产生终极目的，这一终极目的使不完善的世界在作品中变为完善的世界，使终将消亡的经验在作品中获得永生。这里有三种可能性：第一，美学生产复制出一种已知的终极目的；第二，终极目的自身形成并在作品中实现；第三，审美活动除开其运动本身之外没有任何别的目的。结果，审美活动只不过能够表现完善这一过程而已；这样，审美活动便在否认艺术自身的作品特性。审美经验的这一特殊功绩不是在瓦莱里的诗学理论中才被认识到和描写出来的。近代初期，蒙田通过自己的写作方式以及自己在写作过程中获得的经验而最令人感服地证明了它。他一生都在不停地写随笔，这件事本身就表明了这样一种探寻：在继续不断的揭露过程中去检验一个又一个的同一化保障，并再次批驳社会上的官府、荣耀、遁世亦即斯多葛派的转向自身、面对死亡时的本性、信仰主义的怀疑，以及最后返回作为自然生命真理的显露。经过这一过程的所有阶段之后，人们发现，一种美学上的同一性即向自己讲述的可能性（这是不

会丧失的）可以代替所放弃了的、对于自身同一化的探寻："我创作这本书，并不比此书给我的东西多；此书与其作者是不可分离的，从自身职业讲，这是我生命的一个组成部分。"①

以上现象学上的初步清理可以叫作审美经验；这次清理总是一再把我们引向这么一条界线：在这里，审美观点摆脱了宗教经验的感性功能范围。不管人们怎样从人类学、历史哲学或社会学上去理解这一过渡，都必定以审美经验的一种迄今尚未用语言表达出来的、但却包含在所有预定试验中的特性即感性审美理解的自愿性为前提。正因为艺术不会要求任何强迫效用，正因为艺术真理既不会遭信条驳斥又不会被逻辑"搀假"，它那非凡的社会功能才显示出来。艺术的自愿性为艺术的叛逆性提供了获得解放的机会，说明了统治当局的兴趣在于迫使艺术的强大诱惑力和美化力为自己效劳。这样，用尤里·M.洛特曼②的话来说，艺术便能够在所有时代都具有比它的迫害者更长久的生命；这不是因为它的存在对满足物质需要作出了贡献，而是因为它符合由审美经验的游戏特性所实现的一种需要："礼仪是强制的，舞蹈是自愿的。"

本文选自H·R·耀斯《审美经验与文学解释学》第一卷，1978年德文版。罗悌伦译，刁承俊校

① 原文为法语。见蒙田《随笔集》第二卷第18章。——译注

② 洛特曼（Ю. М. Лотман，1922— ），苏联文艺学家，1942年起为苏共党员，在论述19—20世纪俄罗斯诗歌等的文章中运用结构分析法对文艺作品进行研究。——译注

审美：审美经验的接受方面

（看见了更多的、尚未为人所知的东西①）

〔联邦德国〕H．R．耀斯

“媒介不是中介。”——当今艺术的各种新式媒介不仅是动摇了资产阶级时代的旧有文学传统。符号优于话语，刺激催人接受，魅力无穷，效果惊人，对读物的理解性享受遭到排挤；信息具有强大的操纵力，但信息已被储存起来，很难再在个人的记忆中形成完整的东西——媒介正凭借上述各项而威胁着传统意义上的审美经验教育。正如H．哈特曼不久前在《读物的命运》中再次令人感服地指出的，并不是在最近时期又重新念出的“艺术消亡”的恶咒，而是对美学的古典功绩发生怀疑这一点标志着审美经验的当今形势。看来，本雅明②在四十年前就想从取消自律艺术中导出的希望没有实现：再生产的媒介和现代技术不仅使古典艺术作品的灵光以及对它们的专注遭到破坏，

---

① 原文为法语。——译注

② 本雅明（Walter Benjamin，1892—1940），德国新马克思主义美学家、批评家、文学理论家，对文艺提出了一系列与传统观点完全不同的看法，如文艺功能问题、主动读者问题、重新考查审美认识问题等。——译注

而且也会引起一种绝对正面的转变——“对一种唯物主义的和人类学上的灵感作出世俗说明”，这是一种时新的、不会永远神秘莫测的艺术经验，它向大众开放，进入社会实践。灵光消失了；然而，对于不再受束缚的大众艺术和集体艺术接受，又产生了一种已经炼得敏锐了的“感知世界上同类事物的官能”，但很难说这就是同时又是交往经验的那种新的感性经验——这经验倒用不着时时刻刻坚持反对强行适应消费世界的立场。

荧光屏将遥远处的形形色色的情形作为再生产出的影象显现在眼皮底下。它把本雅明的灵光概念弄得模棱两可；这一灵光无论有多么近，都是一个遥远过去的影象。非但如此，荧光屏也把文献记录之类东西的时新艺术价值变得模棱两可：“说真的，现在复制和伪造可以比原物更加逼真。这样一来，银幕上的形象在回忆时并未暗淡朦胧，在混乱生活出现时依然清晰如故；这种银幕形象所再现的过去比现实中可能发生过的事还要鲜明、光亮。”技术革命开发了人的感性感知所感觉不到的经验领域。在技术革命的新条件下，源自旧传统的、为人熟知的审美感知矛盾心理又取得了一个新的面貌。一方面，镜头这个眼睛将转瞬即逝的东西固定下来，将偶然出现的东西揭示出来，把视觉上认识不了的东西变得可以认识①。电影通过辅助手段（诸如特写镜头或快速摄影）而大步迈向空间和运动的未知领域和感性区域。照相术和电影使审美经验的活动空间越过世俗传统所习以为常的所有界限向外扩展。另一方面，感官的这种未可预感的新解放却也使下面情况变得明显起来：“那是另一种自然，这种自然把镜头当作眼睛在对着镜头说话”，从来不是有

① 正如S·克拉考尔（S·Kracauer）在其电影美学中所指出并解说为“自然现实的一种解脱”的那样。

意识的现实被揭示出来；在这种情况下，也就有可能下意识地用新的诱惑刺激去"操纵"须得接受的意识。

由此也可以解释，为什么如今公众一面享受一面作出批评反应的态度比过去任何时候都更为广泛、层出不穷。在较早时代的审美实践中去寻求通俗读物、缠绵文学①或定为一时之需的艺术，众所周知，只能获得一些俗套的类似情况。通俗读物、缠绵文学或一时之需的艺术繁荣于19世纪，那时是与"为艺术而艺术"背道而驰的一个现象，从历史上和社会学上须得解释为对正在开始的"工业艺术"的回答（最早论证"工业艺术"的是圣－浦韦1839年论小品小说的文章②）。依据纯消遣功能与纯审美功能，前自律艺术只在边缘现象中才可分离；这时，在供消费的艺术生产与供反省的艺术生产之间出现了日益尖锐的对立，这一对立集中表明了"艺术阶段完结"之后的审美实践。在对这一对立作出的不同评价上，现代派的公开美学和奥秘美学的分歧在本雅明和阿多尔诺那里表现得最为尖锐。从此，在大众艺术与奥秘先锋派的鸿沟之上怎样能够重新架起桥梁这一问题就成了美学理论的一个主要问题。在美学的最近这次危机中，所有艺术看来不是受到意识形态批判的威胁，就是作为"幸福的少数"的避难所而得以保存下来。面对这一危机，问题

---

① 缠绵文学（Kitsch），指迎合广大公众口味、大都带有甜蜜缠绵感伤情调、内容与现实脱节的作品。——译注

② 《工业文学》（1839）这篇随笔简洁地断定浪漫主义现在已经完结，"纯文学"已经寿终正寝，文学不仅成了职业，而且，随着文学的商业化，批评也告停止，就是说，降到广告一级了："工业正在进入图画般美妙的梦境，因而象梦一般神奇莫测：司文学作品著作大权之神使人激动。"（原文为法语。——译注）——W．本雅明把"为艺术而艺术"解释为力图"在技术发展面前把艺术密封起来"的持不同政见者的造反。（参见《本雅明文集》第一卷第419页）

着重提出了那些一直伸向一种未来艺术的乌托邦或建议返回灵光艺术经验的孤立境地的理论。

迪特尔·亨利希给现代艺术开了一张处方来同上述的“不是……就是……”对抗。这张处方一方面同植根于亚里斯多德主义但又未曾充分利用它的心理美学相接，另一方面又从黑格尔艺术哲学的一种批判校订中提出能更好胜任艺术的这一最新发展的局部范畴和反思范畴。按照亨利希的说法，“在有关衰败不断加剧和进步已著先鞭的值得怀疑的图表那一边”，当今艺术是时新的，就是说：“世界是由机器构成的，由技术制造出的物质构成的，由一种包罗万象、在所有语言中肆行无忌并使它们发生畸变、传统生活方式胜任不下的信息构成的”，对于这样一个世界，须得费力去理解，“使它变得可以忍受、变得亲近，使它变为不断扩展生活感觉的基础。”这就产生了对现代艺术进行解说的可能性；而接下来对美学史的回顾也应该从这一可能性出发。它毕竟使人认识到，人的官能感知不是什么人类学上的常数，而是历史上的变数；在一种变换无常的现实中去发现新的经验方式或与之抗衡、早已是各种艺术的一种功能。至于凝视美学扩展到接受者的诗学活动，这一点在前一节中已经谈过①；这时，一种新的经验方式当然也该是看得到的，20世纪的各种艺术就用这一经验方式来回答技术化世界的挑战。在接下来的粗略回顾中，接受美学经验里的历史变化应在一系列的文本解说中得到阐明，以便一视同仁地看待主要是指向理论史的诗学一节和审美实践的前景。②

试图从诗学上的实现方面示范性地描写美学的历史变化，

---

① 前一节的标题是“诗学：审美经验的生产方面”；本译文集未收入。——编者

② 这里我重又在探讨在进行现象学清理时（第1节）所获得的美学定义。

这遇到了解释学方面的困难：审美感受总是在文学创作和艺术中形象地再现出来了的，只在极少数情况下才特意进行主题思想分析，因而也只在涉及对审美形态结构进行分析的限度内才可以复原。这样一种分析将占有一个文本迄今的解释史；但是，倘若这一分析非得提出美学对象怎么能够在观察者心目中渐渐筑成整体、以及如何能够借以打开世界的官能领域或展现其景象这个问题不可，那它才越出了描述上的解说范围。事实上是否有可能获得过去的、与文本同时代的考察者的经验方式，这只能通过（大多有所欠缺的）关于过去时代特殊的官能感受的文献来加以证实。不过，一般说来，从过去时代中所还能知悉到的、有关人的官能感受的历史变化，这些情况我们很容易在审美经验的媒介中找到。以后的考察者倾向于进行理解，也意识到文本本身要求对美学对象加以感受：所描绘世界的景象究竟是如何展现在他的另一心境中的——这时他必然碰上大多数情况下对他已不再是自然而然的一种经验方式。自己的观察方式和他人的观察方式由美学沟通了：借助于他人的观察方式，一个看起来是另一世界的经验范围在自己眼前展现出来，而自己的视野在文本引导下又是听任审美感受的摆布的。美学的这一解释功能可以追溯到：正如让·斯塔洛宾斯基在《波珮的面纱》中指出的，人的目光生来就不是完全无动于衷的。它对直接表现自我感到不满，听任不在现场的东西的引诱，大步迈向还潜藏着的东西，一句话，是"一种想看到更多东西的欲望"①。诸如波珮娅②——

① 原文为法语。——译注

② 波珮娅（Poppaea），公元一世纪罗马贵妇人，先嫁罗马皇帝奥托（Otho），再嫁萨尔维乌斯·奥托（Salvius Otho），其后又嫁皇帝尼禄；公元65年，尼禄在狂怒中杀死了她。——译注

她的美丽岂是她的面纱所挡得住的——奥尔甫斯①、纳尔西斯②、俄狄浦斯③、赛奇④、墨杜萨⑤这些神话传说证明了迷人目光的这一能量，强化了通过隐藏于现实之中、近得唾手可得而又捉摸不到、一直弄得人头晕目眩致遭毁灭的诱惑力。审美感受使目光的这种唯能论变得完善，将渴望看见和被看见的要求升华到一种“目光诗学”；这样就把握住了把艺术的美学从一个发现导致另一发现的发展进程⑥。

《伊利亚特》中对盾牌的描写可以作为我们的第一个例子⑦。荷马从赫菲斯托斯⑧制作阿喀琉斯⑨盾牌的过程写起，

---

① 奥尔甫斯（Orpheus），希腊神话中河神奥阿柯罗斯之子，有时又认为是阿波罗之子；他的音乐有不可抗拒的魔力。——译注

② 纳尔西斯（Narziss），希腊神话中的美少年，河神凯斐斯之子，由于拒绝女神艾荷的爱情而受到爱神阿芙洛狄忒的惩罚：爱上了自己在河水中的影子而死。——译注

③ 俄狄浦斯（Oedipus），希腊神话中底比斯国王拉伊乌斯之子，被命运支配，杀父娶母，遂自刺双目，自愿放逐；后成为科罗努斯地区的守护神。

④ 赛奇（Psyche），即灵魂，古希腊人认为她是生命的主体，有与形体一形的影子。二世纪作家阿普雷犹在所著故事《金驴》中将她描写得比爱神更美。——译注

⑤ 墨杜萨（Medusa），希腊神话中三个戈尔工女妖之一，头发全是毒蛇，谁碰上她的目光谁就立刻变成石头；后来，英雄佩尔修斯在雅典娜和赫尔墨斯的帮助下，从手中盾牌映象上进行观察并成功地砍下了她的头。——译注

⑥ 斯塔洛宾斯基《充满活力的目光》（第一卷，1961）第17页：“充满活力的目光把人与社会、我与别人联系起来了，亦即每看一眼这位作家的东西，就得重新考虑现实的法规（关于文学的写实主义），恰似重新考虑（关于人与人之间的）交往法则一样”（这里原文为法语——译注）

⑦ 莱茵哈特（K. Reinhardt）对这一描写作了一个令人难忘的解说，见《阿喀琉斯的盾牌》，载于《给E·R·库提乌斯的友好赠礼》，伯尔尼，1965年版，第67—78页——文中所引《伊利亚特》句子是据弗斯的译本。

⑧ 赫菲斯托斯（Hephaistos），希腊神话中的火神和冶炼神，宙斯与赫拉之子，爱神阿芙洛狄忒之夫，他的技艺十分神奇，人间第一个女子潘多拉即是他用泥土塑造成的，天上的宫殿、神与英雄的武器也是他造的。——译注

并把它展现在我们的眼前；这样，探求美学对象逐渐形成的问题就变得容易了。人间考察者的美学是由通晓艺术的天神的诗艺引导的：

看他先造那巨大、结实的盾牌，
赫兮烜兮，镂金错采。

然后我们的目光才转向天上的群星，转向整个宇宙：

原野，天空，汹涌的大海。

接着出现的是与之相对照的场面——人间生活领域。这里依然使用了最高值：和平与战争，画面通过两座城市而呈现出来；接下来是令人心旷神怡的乡间生活——田野、葡萄园和牧场；然后是人的活动——耕地、收割、摘葡萄、牧放牛羊，层次分明；最后是克列塔[10]人的轮舞：自由自在的欢乐游戏气氛笼罩着大地上的一切生活和活动。就这样，在盾牌上集中表现出来的世界景象处于完美的秩序之中：每一个界线鲜明、同样光辉灿烂的部分都呈现在审美感受的面前，而各个部分对整体的关系通过各个和谐的对比——天空和大地、战争与和平、城市共乡村、劳动及游戏——而变得简直伸手可及、意味深长，可以说不需要作什么解释了。

倘若注意到解释学上的差别，则这一值得惊叹的景象对于我们习惯了的时空直观性的观察顺序是不适合的。K．莱茵哈

⑨ 阿喀琉斯（Achilleus），又译阿基里斯，希腊神话中[illegible]希腊联军中最英勇的英雄、女神忒提斯之子，曾由母亲捏住脚踵浸在斯堤克斯冥河水里，因而刀枪不入，只有脚踵是致命弱点，后即[illegible]此中了暗箭。——译注
⑩ 希腊的一个海岛。——译注

特对此未加理会，他说："塑造之神在这些同心圆上、在处于中心的天空与布于四周的大洋之间所摹拟出来的人间生活是提高了的、'美的'生活。"因为在中间部位不仅有天空，而且已经有了大地和海洋，就是说，在宇宙的景象逐渐再次从人间生活的场面里产生出来之前，整个宇宙自己就先呈现出来了；最后大洋又一次环绕人间生活场面，这样，大洋的形象便出现两次——一次在盾牌边缘，一次在中间部位。荷马的美学所展示的显然是一个包罗万象整体的一种非透视景观。最近的与最远的东西同样完善、同样逼真地出现在阿喀琉斯的盾牌上。若将史诗的连续顺序转换为直观物，则这对于在荷马描写中取消了的时间进程、先后次序也是同样适用的：播种和收获可以接连进行；同一个场景似乎穿越了一个过程的几个阶段（赶牛出去，两头狮子的攻击，正在开始的追逐）并在高潮上将此过程戛然截住（狗在突然出现的猛兽面前猛地跳回）；对一种状态的描写（如市场上的民众集会）转瞬间便过渡到对一个事件发生过程的讲述（如正在审理因赎金而发生的争吵），这一过程使得现代的考察者忘记了：在一面盾牌上所详详细细地讲述出的一切，他本该能够一下子就看到的。

对于中世纪的美学来说——可以想想同时演出多场戏的多舞台剧场——时间上分隔开的事件是让人这样去感受的：各种不同时间内发生的事件可以一个接一个出现，因而总的看来，它们能展示一种按年月排列的或有人物形象的顺序。与这一中世纪美学的区别在于，正是先后不加区分才是荷马美学的特征。先前之事所包含的实在东西不比后来的少；开头与中间或结尾同样完善，或者换一个说法：目光依旧停留在盾牌的描写上，而落入目光的东西，总是完美无缺地出现在此时此地，并与希

腊语中“极其美好的”一词的词义相符（“花团锦簇处，斗艳争妍情”）[1]。在这种美学中显示出来的东西，不是通过神工巧手赫菲斯托斯技艺精湛的描绘才显得美，而是本身就那么美。人间现实生活的场面是一种“提高了的生活”的表现，这既是通过阿喀琉斯盾牌上的巧妙安排，又是通过富丽堂皇的铺陈（比如没有任何卑贱的仆人），以及通过绝好时机的选择而获得的：“这种生活本身就是高潮，从一个场面到另一个场面，每次都有一个高潮时刻：给耕田人端去提神饮料、给收割者送来可口饭菜、向进行判决的长老递上权杖、两军厮杀在一起、少年在采葡萄时唱林诺斯之歌[2]、歌手们正在跳轮舞。”

荷马美学中那种以现代眼光看来是陌生的东西，如与旧约全书的讲述风格相对照，就显得更加突出——这是埃里希·奥尔巴赫得出的结论。在荷马史诗中，那种布局合理、每个细节都具有一定形式的描写处处朗如白日，不理会任何背景，每一种感情都用恰当的言语加以尽情表达——即便外在情节看起来催逼甚紧也罢；这样的描写强迫现代的考察者静心稍待，压制一下自己迫切渴望了解事态发展的心情。这里，史诗作者的这种“慢镜头”直使我们觉得，在欣赏某个时代曾经有过的这一实况时，我们把既可先于描述而发生、也能后于描述而出现的事物从意识中抹去了：“他所讲述的东西就是某个时候的实况，并且把场面和意识都塞得满满的。”在俄底修斯[3]返回家园的关键

① 希腊语中“极其美好的”一词的原文是 kalos，对于该词的历史概念，可参阅M．富尔曼（M． Fuhrman）的《诗学与解释学（Ⅲ）》，第585页及其后。

② 欢乐歌或悲悼歌，源于林诺斯（Linus）。Linus，传说中的人名。——译注

③ 俄底修斯（Odysseus），希腊神话中的智慧人物，希腊军中的英雄。——译注

时刻，年老的女管家欧吕克莱娅在给他洗脚时发现了那块伤疤，这几乎使他被暴露；对于这块伤疤的由来，诗中花了70多行来讲述——这不是什么现代意义上的“倒叙”的“插入”，而是一种独立的、自成章节的、本身就可欣赏的实况。这在更高一级的标准上适用于《伊利亚特》中对盾牌的描写：它没有指示出在后来维吉尔的《埃涅阿斯纪》中的盾牌（第8卷608页及其后）将如何处理，而恰恰是因为与阿喀琉斯的本质和事迹毫不相干，才开发了一种更具普遍性的意义关系，即“注目于生活的连续性——这一生活不与任何时间有关，它永远无名无姓，不属于任何过去，不属于任何传说，它比英雄的消亡历时更长。”过去，美感被理解为一度耽絮于一种完美现实的再现；这时，美感即达到了自己概念的顶点。

如果作为对再现出来的实况进行欣赏的美感符合古典对于实际的概念，即一种“鲜明形象转瞬即逝的现实”这一概念[1]，那么，另一方面，就得从奥尔巴赫的风格分析中得出这一结论：旧约全书的文本如关于以撒[2]祭献的叙述形式并未创建一个什么相反型的美学，而是同所有的审美经验对立的。因描写本身之故而缺乏一切描写、只可度而未言的意图和冲动、发生事件的时断时续、难以吃透的情节——所有这一切从本身看就已经要求将未言明的东西解释清楚，而且提出了先决条件即要真实：这一要求不是在瞬息间，而是从过去事物同未来事物的潜在关

---

① H. 布鲁门贝格（H. Blumenberg）在《诗学与解释学（Ⅰ）》的第11页上写道：“古典的实际这一概念为柏拉图的学说提供可能性而又不与之等同，它是以这一情况为前提的：实际的东西自己就显示出自己是实际东西，它在显示出来的瞬间以无可辩驳的说服力出现在那儿。”

② 以撒（Isaak），《圣经》中亚伯拉罕和撒拉年迈时所生之子。——译注

系之中赢得自己的鲜明性的 倘若一种新的基督教的文学创作和艺术开始把不可见的现实和信仰司直观化，那么，对于一种非直观的、仅仅通过信仰而"获得保证的现实"这一实际概念而言，美学的一种相应形式这时才会出现。然而，古希腊罗马文化还留下了审美经验的第二个范例，这一范例预先给美学的发现功能提供了样板。那是俄底修斯神话中关于那些塞壬[1]的——她们的歌唱具有不可抗拒的诱惑力，她们也就是用这种歌唱来把航海者诱向死亡的：

快将船儿靠岸，来听我们的清歌——
你可知道，没有谁驾船直驶而过？
一响起我们甜蜜的珠喉，
谁都得翻身离舷，神爽心醉，憬然放瑳！
这一切我们都知道……

为了能欣赏塞壬的"甜蜜的珠喉"而又能逃得性命，俄底修斯心甘情愿让人把自己捆在船桅上：在荷马史诗的上下文中，俄底修斯采取了这么一种态度：在这种态度中，寻乐与求知即美学上的好奇与理论上的好奇还没有分开。起初原是吸血阴魂鬼一类的塞壬经荷马这一写，显然给美化、拔高成了具有情爱诱惑与秘密天机两重特性的形象。作为最高审美乐趣的塞壬歌声预示着一种为天神所保留、同时也因而会给凡人带来死亡的知识。神话上对美学的这一提高便显示出美的一种矛盾心理，对此，现代读者可以从里尔克的一段著名晦涩诗句中听出一种令人惊讶的回声：

---

① 塞壬（Sirenen），希腊神话中半人半鸟的女妖；她们用极其美妙的歌声吸引航海者，使他们堕海而亡。——译注

须知，美什么也不是，
只是那惊怖之始。[1]

善于将自己的自由束缚起来——这自然是从美的经验中得知的；足智多谋的俄底修斯，在被许多材料所证实了的基督教接受中是极有伦理观念的，他是不可中断"返回故乡"这一基督教道德的当之无愧的代表，但也被诠释为"清除天赐生命所必须经受之危险的神秘人物"，或甚至被诠释为自愿上十字架的耶稣的先期形象。克列门斯·封·亚历山大把船桅上的俄底修斯捧为"与希腊智慧相对立的、基督之一种人文主义开通性的典范"——随之，接受史的一个转折便开始了。这是迈向美学诠释的一步。随着这一步的迈出，发现功能开始起作用的"发现美"的原型便同理论好奇分离开来。这一步体现在蒙田的返回"现象真实"上，体现在赞同与之相联系的、官能上无法得到满足的美学要求上；这赞同即是"要认识作为愿望的愿望，已经是很幸福的了。"[2]第二位的、道德上的智慧教人不要渴求那些一直诱惑我们同时又避开我们的东西；面对这种智慧，蒙田希望"塞壬唱歌"，因为正是那不在占有中得到满足、而后又必然消逝的享受才可以发现感性世界是无边的审美反省的活动空间。

倘使人们要在艺术经验史上、在美学的古典规范与基督教规范之间划出一条界线，那么，这条界线便须得在让·保尔[3]的一个著名判断中去把握，虽然这是引自《美学入门》的一个回顾性判断：基督教犹如作末日审判一般把整个感性世界及其全部刺激都吞食掉了，把这个感性世界压缩成了一个坟堆、一道天

① 见《杜伊诺哀歌》(Duineser Elegien)第一卷。——译注
② 原文为法语。——译注

梯，而代之以一个新的精神世界。魔鬼说变成了躯体世界的真实神话，鬼怪勾引人犯罪，它们钻进了凡人与天神雕像的体内；全部尘世实况都消失在上天的未来之中。现在，在外部世界发生了这一崩塌之后，遗留给诗艺精神的还有什么呢？——只剩外部世界塌陷入其中的内部世界了！基督教对古代图像崇拜的谴责同时也命中了人们对艺术虚构与“创作家撒谎”的色授魂与；然而对于艺术虚构与创作家撒谎而言，又产生了一个新的、使这两项脱逃开所有“贪婪的目光”诅咒的任务：传布基督教信仰的内容——这一信仰要求将过去与未来之看不见的事物想象出来。这样，基督教世界秩序的超感性圈便逐渐直观地从整个感性世界的反面中呈现出来了；这样，接着又从全部现世实况的反面中出现了对一个尚未见到的未来的先期解释；最后，这样便从外部世界的崩塌中发现了内部世界——它逐渐地、不断地从心理魔法的抽象本原主题往心灵的可见新天地伸展过去。这一过程我于另一处[4]在一种“不可见事物的诗”的标题下已作了解说，并且还提到：为什么中世纪的比喻层出不穷地、形形色色地从古代修辞学的比喻性“说话方式”（他用别的说法表达别的思想感情）中产生出来——比喻是中世纪的时代特征，它扩展到一切艺术类别并占主导地位。对于基督教的诗而言，由于须得加以表现的事物的真实情况处于不可见事物的三个范围内：天国的隐藏美——感性世界和所有事物都明确无误地给

③ 让·保尔（Jean Paul，1763－1825），真名约翰·保尔·弗里德里希·里希特尔，德国小说家；他在作品中把启蒙思想同感伤主义结合，促进了积极浪漫主义与现实主义之美学的形成。接下来的一段话引自《美学入门》（1804），第23节：“浪漫诗的源泉”。——译注

④ 见耀斯的《中世纪文学的古代性和现代性》；本文的概括即出此处。——译注

驱赶到那里去了，天地间宗教司的超验中间世界以及心灵斗争的超验内部世界；因而，为了使形象（或事件）同意义及其随时都存在的差别相合，就需要寓意的（或类型学的）话语。形象与意义的这一差别对于听众而言包有这样一个号召：把超过可言事物鲜明性的东西想象出来。中世纪的美学就在这层意义上最为鲜明地同古希腊罗马的美学区别开来了。在文学实践中，寓意上的区别又常常给抹平了：在符号形象或图画形象还只是把已知意义形象再现出来的地方，产生了玩弄拟人化概念和玩弄环环相扣的章节或一连串文字游戏的奇特手法——这在今天即便对一位语文学读者也是几乎不可能在审美上当作“矫饰手法”去欣赏或当作一种宗教经验的表达去理解的。

作为与比喻性“说话方式”相应的那种美学的例子，我曾从中世纪宗教的“天堂说”中选出了一段描写，这一段是莱茵荷尔德·R.格林整理出来的，否则早已被遗忘了——虽然不应该被遗忘。不可见事物的新诗采用了许多主题；在这众多主题之中，首屈一指的是天堂比喻。对《创世记》第2章第8页及其后的极乐园进行解释的必要性，证明了重新回到古代乐园的现存主题是正确的，并导致了注释传统同诗艺传统的融合：由此首先出现了从12世纪以来的作品繁荣，在这些作品中，宗教作者与世俗作者争先恐后地将一幅人间洞天福地的幻象填进空白地盘——这一地盘，用让·保尔的话来说，是在古希腊罗马的感性世界崩塌后留下来的。《圣·布伦丹尼航海记》这本书逐字逐句地把寻找并找到人间第一对夫妇的主题接过来，而且作为道路来描写——根据中世纪的看法，这一天堂已经失去，然而却依然存在于这块大地的某个地方；第一部玫瑰小说使路歧诗篇所预示的、而在诸如乐怡（代表欢乐）或乐闱（代表青春）这

类拟人化中只不过抽象地描绘出的爱情的乐园第一次以可见形象展现出来。象上述这些作品比起直接由注释中产生的圣经诗篇来，更少表明我们提出问题的特征。

在那里，荒谬遇到了一种超感性的美学；它是譬喻性解释所要求的，以便使凡人的感官能够理解那些超越其实际经验的东西。倘若人由于原罪使得敏锐而丰富的感性经验受到损害，那他又怎么想象得出丝毫关于失去的乐园的尽善尽美来呢？乐园的完美毕竟不单在于该地的外部壮观，而且，作为身体的乐园，也在于第一对夫妇能够借以获得他们极乐享受的、尚未受损的处女官能的呀。身体器官充分享受了那种处女般完美无损的感觉——基督教对于作为既成事实的美感的古代概念是这样说的。然而，基督教譬喻性解释的美学从奥古斯丁对天堂的思辨起就处在一种审美否定的前提之下：由于人的乐园意绪是不可复得的，所以完美的东西不是简单地就可以描绘出来、讲述出来的，而只能在感性经验与超感性意义的差异中近似地想象。伯尔纳·封·克莱尔沃之友、波纳瓦尔的修道院院长艾伦纳尔杜斯把五种官能本身作为乐园生活譬喻性解释的引线，以此来使自己摆脱在为六日创世作评注时所遭遇到的困境：

乐园中央现出一眼晶莹水泉；泉水给万物浇根，润湿它们，但同时又不淹着它们；泉水在地下流动，让整个乐园都不干渴。婷婷树上，绿叶成荫，庇护着树下的小草；地下面的滋润与地上面的温郁哺育着一片常青草坪。设若出现一片薄雾，便会从南边吹来一股微风把它驱散。雪和冰雹这个地方全然未见，这里永是和煦的春天，令人惬意欣然。各种大小果品散发出扑鼻浓香，树干中冒出肥大的药草。沁人心脾的灌木林上露珠颗颗，地表上长出的香脂树丛水气泛泛，浸润着地面，一股香草油流过草坪，浮芳菲菲。整个园中

长满了橡胶树，棵棵树上液滴涓涓，馥馥蒸然。这里枯朽绝迹，凋零不见。须知，该园中花草树木、诸般万物均在散发园主完美之甘馨，均在宣讲上天之神恩。树木渗出脂膏，圣爱带来纯洁，异香异气使我们明了宣讲布道之威德、使我们领悟永久极乐之醇醲。那体现身体感官的芳香便是一种迷醉——当然不是什么沉睡不醒之态或使人丢下应尽义务之兴，乃是一种使人对学习与工作之钩玄精神与敏锐感觉变得更加纯净与敏锐的情状。各色没药、芳草香树、穗状植物、遍地药草把这块肥美之地装点得绚丽多姿。即便大自然使园中应有尽有，大慈大悲的天恩仍然降临。纵令此处并无寒热，抗寒热药物却已具备；大自然还未见丝毫衰萎，抗虚弱药物早已长齐。

从圣经注释传统来看，这段文字表明譬喻性解释为达其训教目的而必须变得有诗意这一时刻的到来：极乐园的官感盎然的完美性只有通过读者的感官才想象得出。因而，艾伦纳尔杜斯没有按传统方式行事，即逐字逐句地解释这段圣文以达其隐义。因为那就意味着立即将感性经验重新融化到超感性意义中去。于是，他利用已知的、由注释传统所集结起来的意义，利用事物的本身特性及其寓意的和词源的相应说法，同时通过一种“譬喻性解释的譬喻性解释”方式立即又把极乐园的官感盎然的完美性译回到文字平面上去①，让这一完美性在他的解释描

① 参见R·R·格林（Reinhold R·Grimm）的《天上的乐园——人间的乐园。谈谈截至约1200年为止西方的乐园解释史》(1972)，第172页：“借助于创世记中对原始‘乐园’感觉的开发，一种‘譬喻性解释的譬喻性解释’为（作品中的和自然中的）事物的寓意性重要意义提出根据。在用这一新看法对乐园的寓意性主题进行解释时，便发现在磐石般坚信不疑的寓意相应说法和词源相应说法中存在着感性。”万物的本原灵性在原罪事件发生之后物质化了，并有了生命期限；这一本原灵性试图重新收回诗情画意的譬喻性解释——其根据是奥古斯丁的论证：“寓意性的意义风马牛不相及地对文字意义和历史意义加以否认，寓意性意义（……）莫如说是以原罪事件为前提并对它加以证实（……）”，同上，第139页。

写中显露出来并试图借助于那一大堆新词语去接近超感性东西的美。他究竟走出圣经描写多远，只须将乌尔伽塔①中的干巴巴的句子拿来一看，便清晰可见：

而泉水涌出地面，润湿地面上的一切；
但极乐园最先是由上帝建造的；
我主上帝便把棵棵美树展现在人的眼前，并且给人精美饮食。

从乐园的这一眼水泉中，从蕙草仙葩、"林木荟蔚、游目骋怀、玉露琼浆"（路德的译文）的伊甸园中，一大片毓灵美景出现了——在风光景物、雄奇秀丽上远远胜过古希腊牧歌中的快乐园与古罗马婚礼歌中的香花胜景！这一极乐世界的景致其实来自另一幅画图——荷马盾牌上描绘的世界秩序图：整体和细节上都可一览，和谐与对照上安排精良；这幅图可以毫不费力地依照"诗一般的图画"的格言来画出。艾伦纳尔杜斯所描绘的乐园在头几个句子之后就已经不再符合整幅图画的可供观赏的正常情况了；对于现代的读者，他的描绘使人的想象力越来越陷入迷茫之中：现代读者所努力要见到的幻象，对于一种视觉美感是根本不可设想的。

在艾伦纳尔杜斯这里，在乐园中央、在水泉处当然也开始出现了描写。然而，这一描写首先不是围绕一个中心、从水平线去展开，而是垂直展开，"上"起树叶，"下"至润土，中则常青草坪。这一片翠绿之清新起到了说明天气、时令的作用，这

① 乌尔伽塔（Vulgata），即通俗拉丁文本圣经，由16世纪特兰托公会议定为天主教会法定的圣经拉丁文本；由拉丁教父哲罗姆（Hieronymus，约342—420）编译而成。——译注

一说明在涉及常春之牧歌般情景时最为精采。而其后的一切就不再具备空间概念了："各种大小果品"，以及没有确定方位的"草坪"和各种各样的"药草"，并不是作为景致的一部分，而是作为"馥馥蒸然"的来源而出现的。在令人诧异的、既非隐喻又非夸张的句子"一股香草油流过草坪，浮芳菲菲"上，现代读者不可能弄错：不是惯常的直观性而是通过嗅觉所产生的一种迄今闻所未闻的美感制约着被感知物的秩序。这样，许多起先是无定形的细节便在一个感觉平面上给拚合起来，这些细节当使读者在思想上对感觉和盎盎情状感到完全松弛的状况下领悟到乐园极乐之迷醉。但基督教譬喻性解释的美感在这一纯净而丰富的感觉（"这里枯朽绝迹，凋零不见"）中没有出现在凝视静止点上。艾伦纳尔杜斯让他的读者在完全逼真的状态中逗留，为的是当读者的思想被引向一个更高感觉平面时，指示他由"完美之甘馨"而及造物主。接下来的一个句子设法完成了由感性经验到超感性意义这一转换——这样，一幅画便着实令人费解地给搅乱了："树木渗出脂膏，圣爱带来纯洁……"画面于是在一种寓意性推断中调换了：身体感官刚刚才经验到乐园生活的迷醉，乐园的芳香便作为身体感官的体现（给肉体涂上感觉[1]）而出现了！艾伦纳尔杜斯事实上把原罪事件前的人本身看作大宇宙中的小宇宙、把尘世乐园看作"人是上帝的影象这一特性在感官功能上的相应表现"。然而一旦忆起人的最高品格："人的品格是伟大的；他的造物主是上帝，同伴是天使，仆从是世人，区域是乐园"，便必然出现对他的原罪事件与对他获得解救的可能性的预示。艾伦纳尔杜斯用一幅图画来结束他这

---

[1] 原文为拉丁文，意为赋予肉体以感觉功能。——译注

段诗情画意般譬喻性解释的描写——这幅画让迷醉般经验到的情景展示出一种危险的未来："纵令此处并无寒热，抗寒热药物却已具备；大自然还未见丝毫衰萎，抗虚弱药物早已长齐。"

众所周知，在美学上又一次震惊世界的、感性自然经验的开端是彼特拉克作为发生年月为1336年4月26日的一个事件而刻画出来的。在美学史上留下了攀登文图山的一个事件，即便这次登山是彼特拉克虚构出来的也罢。须知，文学虚构只会提高这种越出雷池、重新收回审美好奇的意义。倘若彼特拉克为了试图看一下被禁之物（这在当时是耸人听闻的）、为了将奥古斯丁宗教信仰的改变从内部展示出来而只在虚构一篇报道，那么，由此就更可以得出结论：在大自然的经验方式面前，障碍在当时必然很大；对我们而言，这一经验方式在其作为景致的显现中通过克劳德·罗兰、普桑或康斯太勃这些画家，文学上则通过浪漫派而变得十分自然了。在逐渐拆毁这一障碍时，可以很好地把握住审美感受所经历的一个过程：摆脱基督教和禁欲主义在内心世界和圣恩方面的优先权，揭开内心世界的一种新经验，这一新经验可以从美学上、在内外"交往"中消除世界与心灵的对立。在彼特拉克和卢梭身上对新时代美学史中这一阶段的开端和顶峰加以说明，这也就够了。

在彼特拉克将随身携带的奥古斯丁的《忏悔录》翻开之前，我们还是先从他在文图山上所展开的景象开始吧。到达被描写为一小块平地的顶峰后，朝思暮想的时刻到了：

> 阵阵风儿徐徐吹来，空气清爽非凡，眼前出现一片更为广阔的景致，令人心醉神往；我停下脚步，呆了。

第一个反应既不是对于成功了的事的心满意足，也不是对出现

在眼前的见所未见事物的目瞪口呆，而是全部感觉的一种麻醉。而且，彼特拉克试图向自己的教会朋友进行讲解的、随之而来的经验仍然不是什么“从上面”进行观看时的自由享受，更说不上是对大自然的美或崇高的一个令人震惊的发现——这一发现在很多年之后才把大自然的审美经验刻画为“景致”。无论彼特拉克往哪儿看，他都要从世界的外部景致返回来，陷入沉思默想。往下一望，白云挡住了视线，顿时产生悠然遐想：今后，他将发现关于古代阿索斯山和奥林匹斯山的传闻是较为可信的了。转眼向东，阿尔卑斯巍然屹立、白雪皑皑、霄峙巉峣，顷刻激起他对汉尼拔强越阿尔卑斯山的回忆（先前那个带有罗马名字的残暴的外乡人），并萌发出要重见更为和蔼可亲的意大利祖国的渴念——这已经不再是有关所见事物的了（倒不是在悦目，而更是在赏心）。随着这种感受的产生，他的注意力便完全从空间的广度进到时间的深度（他从空间转入时间）：他发现这一天正是他“幼稚的学习”结束十周年的日子，于是就所逝去的时光责备自己。他已经对把他引到此地的傲慢感到后悔了；他还是调头向西：分割得七零八落的土地从罗纳河几乎一直延伸到比利牛斯山脉。此时有这个认识对他也就够了。使他登上这个高度的躯体提醒他，此刻也该把心灵指向更高处去。于是他把目光投向奥古斯丁版本——天意使然，在第十卷上刚好翻到著名的一处：“人们走到那里，看见诸山之巅、无边海潮、万流奔逝、大洋波涌、星月交辉，感到十分惊奇，而它们却悠悠如故、浑然不觉。”从费力登上的另一山峰看出去，整个外界大自然尽管可以如此雄奇伟丽地呈现在感官面前，然而却不可能出现在唯一值得惊叹的心灵内部世界里（没别的，唯有赞叹不已）。奥古斯丁善于将回忆吹捧为“不可测量的空间”，吹捧为

"我那盛满各种伟大事业图景的心灵的浩瀚大海"。倘人向内龟缩，龟缩到他的回忆里去，那他在这里不仅能给自己找到整个外界大自然，而且能同时找到他自己和他的上帝；与此同时，大自然也便收缩到"差不多只有一时"大小的范围。投向外部的目光，重新打开感性经验地平线的目光，必定又会重新转入内部：那般英勇地踏上的、通往"解脱之巅"（神奇之巅）的道路只不过是条通往"凝视人类命运的顶峰"、通往真实自身的精神经验的迂回道路。

从这一分析中可知，对于美学史而言，在彼特拉克身上新迸出的审美世界兴趣在两个方面依然同奥古斯丁中世纪的世界感知联系在一起。呈现在眼前的外界大自然还未被作为世界与心灵相通中的"景致"从美学上加以经验；而转向内部则发现了回忆，这一回忆起初是作为"世界内部空间"，而不是作为掌握世界的能力。彼特拉克用日常语言写成的抒情诗当然在这方面超出了奥古斯丁的框框：抒情诗中的我在外界大自然中呈现出来，这个我的孤独即距恋人的遥远时空成了主题；沉浸到回忆之后，"内界景致"出现了——而这便开辟了一个新的世俗空间。尽管如此，作为近代抒情诗的开端，彼特拉克的《歌集》仍然是特色鲜明的：它同时使那被基督教的压抑置放到近代美学面前的障碍变得可以辨识了。——近代抒情诗给予抒情主体以自身创作的形象，给予数百年"苦中作乐"的抒情主题以精炼语言。

若将中世纪的美学理解为不可见事物之诗，则彼特拉克将女主角完全置于回忆、推到远方的十四行诗便是对路歧抒情诗进行雕琢、注情的一种无主角诗。我想在这个题目下对《歌集》的诗艺特点作一概括，这是胡戈·弗里德里希已经详细地称道

过的，也是他从先前诗人之心灵想象中摘取出来的。正是后来在接受史上的劳拉传说[1]能够附丽上去的两个事件，即与情人的第一次见面和情人之死，似乎是诗人一生的具体回忆并与基督的苦难相通，正如象征性数字的日期——每次都是4月6日——所指示的（第3首康佐纳[2]的开场，耶稣受难日，已经在日历上预定好第267康佐纳中这一爱情的尘世结局）。回忆被当作彼特拉克所发现的、远方情人的抒情手段——它将女主角的具体形象和感性现身升华为地角天边一度有过的幻象；随着劳拉之死，即十四行诗里爱情第一阶段与第二阶段之间的“转折”，这一回忆赢得了升华的最高级别：“升天仙逝才是真正的出现在场”。回忆，沉痛地重新认识诗人曾一度怀念还活着的情人的那些地方——此刻，这一回忆能够成为“回忆之回忆”，而已死情人则能够从其圣灵般不可接近之中迈步出来：以一位母亲或一位夫人的形象出现在梦中（第285首）。

随着时间概念的消失，空间方位在彼特拉克这儿作为远方情人的抒情媒介也获得了新的意义。情人远在海角天涯，这是内心激动的原始根由——恋人正是在这一内心激动中面对陌生的大自然而悠闲自得地体验并欣赏到自身的。正如H．弗里德里希又一次指出的，在一种“内界景致”形成时，“可见事物的不可名状与可见性”配合如此默契，结果任何真实再现可能性都没有了，虽然一个地方，如沃克吕兹，对其他任何一个人都一样，但表现出来的主观经验却又是各各不同的；这种“内界景致”的美学画面就这样从感性世界的种种新式印象里升起，呈

---

[1] 劳拉（Laura），彼特拉克《歌集》（共300多首十四行诗）中的少女主角、他年轻时的恋人形象。——译注

[2] 康佐纳（Kanzone），源于意大利，指一种格律谨严的抒情诗体。——译注

现在读者的眼前。抒情的美感能够在新见到的影象中把握住外界大自然的现象（如时辰年月），这些影象其后又合为一个整体，整体的中心是劳拉的名字，而整体常常要从其象征表现中才获得意义：

凯风重又吹起：地朗天清，
嫩草细枝轻摇，娇花柔影；
双双剪燕喜吱吱，夜莺宛转啼，
红起白已残，正早春时节。

绿野频送欢颜，蓝天展笑，
宙斯注目爱女，欣然远眺；
众生万物均有爱：大地共流水，
蜂逐蝶追花，映比翼连理。

而我？啊——不由重呻吟，
愁肠寸断为她故，
神已随她离凡尘。

鸟语花香，山河锦秀，
清丽云娥步金莲——
却只是人去景荒空对天！

这一首典型的十四行诗[1]把传统主题——春天：整个大自然的求爱时节——略加改变，即将神奇的追忆与新捕捉到的感觉印

---

[1] 这是《歌集》中的第274首（德文译者是胡戈·弗里德里希）。

象（康迪达[1]既如春天的樱草，也似喷火的蒸霞；在他看来，贵妇人窈窕都雅，容止轻盈。）搅混在一起，运用情绪陡转手法，在某种不和谐的反调中重复文图山上的体验。与那里一样，在这儿也是："心灵倘不凝望大自然，便很少返回自身"[2]；然而，抒情诗中的我之所以凝望大自然，不就是为了要离开在他内心世界矛盾经验中出现的大自然感性幻象么？不就是为了要在诗句中表达出"极度的沉痛"么？尽管如此，《歌集》中的抒情体验也绝不为奥古斯丁的框框所局限。只是为了在宗教自我分析的地平线上重新找到自己的世俗爱情并将它精神化，彼特拉克才接受基督教的自省形象和标准举止，如忏悔、默想、朝圣、受难、归天等。第一首十四行诗中采用的主题是懊悔，是对青年时代在爱情与创作上的狂兴所感到的懊悔；这个主题不是导向忏悔和自我转变，而是给一种纯粹审美经验提供根据。在这一经验里，中世纪基督教的世界感知力和"近代的开端"以特有的方式交织在一起：当审美感受还不是作为掌握世界的能力为彼特拉克所用时，向内的抒情体验随同《歌集》已经越过基督教的压抑禁圈了。对善于在优美诗篇中使自己从自身痛苦中解脱出来（设若歌吟消苦痛）的诗人而言，诗便包括了它本身的净化："诗文创造一种痛苦，又使它在艺术中平息下来"。

倘若把近代美学史看作一个运动——用约阿希姆·里特尔的话来说："在这个运动中，审美知觉继续寻求将大自然本身作为过去所未曾听到、也未曾见到的事物，它们在不断变幻的景致中表现出来"——那么，后期横岭侧峰的审美发现便是特别

① 康迪达（candida）是一种意大利古字体。——译注

② 见《歌集》第274首；与H·弗里德里希有别的是，在文图山上的体验里，我便已经看到彼特拉克抒情体验的可能性变例和界限变例了。

有教益的，因而对我们所提问题的内在联系也是特别有教益的。阿尔诺·波尔斯特能够在闻名于整个中世纪的五幅登山画上指示出认识自然的一个转变：对崇山峻岭中魔鬼的恐惧是一种障碍，这一障碍倘不能为当地山民所克服，也能为外地人所越过。它是孤苦伶仃的苦行修士在荒山野岭、天壤相接处造出来的，或者是一位君主在追名求荣之心驱使下通过一次已在技术上规划好了的远征，比如法兰西卡尔八世1492年的意大利之行，去征服如埃居伊山一类被认为是无法登上的顶峰[1]时撞上的。可见，对从中世纪的听天由命到近代的掌握自然所作的阐述在这里发生了变化；然而，这一变化距离下面这个观点还是很远的：从美学上将人们尚未触及到的山乡作为内外一致的景致去认识。只要看一下景物画的历史，这点就可得到证实。

当然，在艺术的整个发展过程中，在美学上不断发现大自然呈现出来的新景象时，绘画是跑在诗歌的前面的；法兰西或意大利画家的充满田园气息或英雄气概的理想景物画，就美学特色而言，超过了17世纪的风流牧歌小说或风流英雄小说，同样，荷兰的散文般日常风景画超过了可与之相比的皮卡罗故事。18世纪英国的大公园取代了法国的园艺——这种美学庭园的新形式便是按照克劳德·罗兰、普桑和康斯太勃的样式建造起来的。然而，正如韦尔纳·霍夫曼所阐述的，认识自然与

① 参见《阿尔卑斯山上的沉思和中世纪的欧洲地平线》，载《博登湖及其周围地区历史研究会文集》，第92本，弗里德里希港1974年版，第1—46页，特别是第37页。出于好奇同时又受荣誉驱使，阿拉贡的彼得三世夫妇于1260—1270年间第一次登上顶峰；这一壮举在描写中通过一条龙的神奇细节渲染而被拔高了：彼得三世把它赶出了博登湖。而1492年攀登顶峰时的纵目远眺在都市的安托万（Antoine de la Ville）的报道中并没有提及，这很说明问题；相反，顶峰上的草地却按照牧歌体诗的楷模作为药草喷香、羚羊乖巧、百鸟呈艳的一块园地（hortus conclusus）来加以称道。

认识自我其时却只是渐渐地进入一种审美关系。

列奥纳多就已经在细腻入微地从地形学上去把握风景部分并对大自然灾难的景象产生兴趣。他在自己关于绘画的小册子（1518年之前）中谈到了摹仿自然，举了例子。摹仿自然这一见解表明，画家超过了所有别的艺术家。他把彼特拉克从反面发现的、突破了界限的风光景象也作为例子举了出来："他要见到山谷底部展现出来，他要见到崇山峻岭的广阔境地展现出来，他要眺望大海地平线的背后，他是这一切之主宰。"[1]与在同一时间所写的关于远征埃居伊山的报道一样，在列奥纳多这里，迄今未曾见过的作为客体的一种自然景象也为人君夺权而发现了。大自然作为风景也出现在文艺复兴的绘画中，为的是将行动着的人推到显著位置，以作对比："重点摆在自身的人（成了）中心点，世界是其伴音和弦。由此而产生了一种依附关系，风景画从一开始便受到这一关系的拖累"。作为优美的、田园的或英雄的大自然，风景构成了描绘圣史主题或描绘神话主题的背景，这些主题的更高品格首先为从美学上对风景加以介绍而辩护："理想形式具有更高品格的思想内容，这点得到了承认。这里谈的是精神上的提高，而风景只是使观察者的感官感受得到满足而已。"因此，自阿尔贝蒂起，"风景"最初是处于崇高事物的意义水准之下的；而在文艺复兴的等级表中，历史画在风景画之上。歌德认为，克劳德·罗兰的气吞山河的风景画摆脱了纠缠不休的、令人惊怕的世界；但罗兰的风景画也还不是主观感受的表现，而是表现行动着的人的特殊形象，表现一个伟大的、意味着美的世界（……），人类似乎就居住在这个世界中，需

[1] 在列奥纳多（即达·芬奇——译注）的小册子中，这段阐述的标题是《画家是一切人、一切物之主》。

求很少，思想很多。直接把大自然作为风景给安排到进行观察的主体身上，这是在 18 世纪随同美学的一种新经验方式——崇高的发现而一道完成的：无边远处与无穷昊天之景、脚下广阔大海与头顶漫澜汪洋使他的精神冲出现实之狭窄范围，冲出肉体生命的压抑和局限。面对大自然平淡无奇的壮观，一种更大规模上的评价呈现在他面前；他处于大自然的伟大形象之中，他再也忍受不了自己思想方法中的渺小。

在席勒对崇高（约1793—1794）所下的定义中，被彼特拉克所否定了的外界大自然景象重新出现了，这不是偶然的。从山巅眺望：天际无尽头，好一派大自然风光——看来零乱、其实意深，这正是人手未曾触及过的层峦叠嶂；这一眼使崇高的概念获得了最充实的含义——这一崇高是观察者在自己心境的一种提高中直接通过占统治地位的古典主义美的规则所能领略到的。埃德蒙德·贝尔克[1]和卢梭为使美学从美的传统圣典中解脱出来开了道。在这之后，在绘画中出现了英国的湖光山色风景画和瑞士的阿尔卑斯山风景画。《新爱洛绮丝》的巨大成就使瓦里斯[2]众山群岭在美学上被人发现；这一发现通过卢梭而变得家喻户晓——就这一发现而为法兰西写下的文学篇章成了这部小说的第23封信。这里须得对它作一番较为详尽的解说。

一句引言使卢梭自己想起了彼特拉克，这句引言象征性地把登上山峰暗示为由肉体到非肉体的提高（让我们的理解力由地下升到天上吧）。然而，彼特拉克式的转换同时却又在当今审美经验由内向外的运动中表现出来：我曾想做梦，但某种意

---

[1] 贝尔克（Edmund Burke，1729—1797），英国政治家和政论家；他的[illegible]家学说是保守的、唯心主义的。——译注

[2] 瓦里斯（Wallis），山区名，[illegible]西南。——译注

外的情景使我一直未去做[1]。朱丽[2]在第一次向圣普乐[3]表示了爱情之后就让他承受分离之苦；圣普乐想在山间小道上任自己的"软心柔肠"煎熬寸断，却时时被大自然的不测风光引开了思绪。这些景象不再顺应每一自然现象都象征性地述及他方恋人的寓意场，也不会汇聚到一个可知的投影点上：

> 时而巨大的岩石要从我头顶上压下来，时而吼声如雷的瀑布直泻而下，将我淹没在浓密的水雾之中，时而滔滔的激流在我身边冲出一道深渊——它究竟有多深，我连看都不敢看。有时我迷失在阴暗的密林之中，有时突然从深渊内伸出一片美丽的草地，看起来令人心旷神怡。[4]

这些不断变换的景象既没有揭示出对立事物的潜在的和谐一致，也没有揭开"优美的纷乱"；那同样是些迄今为止旅游者感受为崇山峻岭威胁的现象，同样是些成为当今漫游人的一出"戏剧"的现象——用康德的话来说——是能够激起他略带惊恐的怡悦的现象，如果他准备领受崇高感的话。

最后一个景象引起了未曾料到的突变——从旷野的大自然转到文明的大自然。紧接着的描绘使人认识到，人自己的双手是能够在这里创造出些什么来的（峭壁上果实累累，悬崖下田地块块[5]）。自然状态同人的劳动之间产生对比，其主题更是鲜明；然而这一对比只是作为在这新见到大自然中的许多"奇特"对照之一而出现的。游人继续前行，观望大自然的空间和时间，于是，

---

① 原文为法语。——译注

② 《新爱洛绮丝》中的女主角，贵族小姐，圣普乐的学生。——译注

③ 《新爱洛绮丝》中的男主角，家庭教师。——译注

④⑤ 原文为法语。——译注

丝毫未曾觉察到的、向四面八方延伸的全景在他面前展现出来：

> 东面春花开放，南边秋实累累，北方冬冰遍野。在同一时刻，在同一地方，四季的各种气候都聚集在一起了。①

卢梭的这位新主角在从自己每日职责的有限范围内走出来之后，在这先前所未曾见过的大山世界中不仅找到了大自然无边的景象，而且悠闲自在地进行观赏，甚至挺立起来，去纵观全景；这一观察方式是"平地②上的"生活（这里，"平地"对于家庭教师卑贱的社会生存也是存在的）所没有提供给他的：

> 峻峭山峰突然映入眼帘，比平地景色更为气势磅礴；平地景色斜斜地伸向远方、逐渐消失，平地上的每一件东西对您来说都似乎隐藏着什么。③

正如宗教上的自动放弃或哲学上的观察一样，游人的世俗狂兴也产生了一种更高的感受：去品尝一下极乐生活（一种毫无刺激、毫无肉欲的宁静感受④）。与先前的古典戏剧一样，此刻的时新"大自然演出"也产生了一种心灵净化作用。空气的清新犹如在净化热情（激情使人痛苦；但正是宜人的气候使这种激情变为欢乐⑤）；而在这内心与外界的协调一致中，观察者便享受到了一种纯净生存的幸福，这一生存不再需要任何超验故乡，因为它在这"另一个大自然"中发现了它的"新世界"。

卢梭提出了同哲学尖锐对立的大自然新审美经验，也提出了哲人对它的虚无理想。他不是顺便提出的。哲人应该高于热

---

① 原文为法语。——译注

② 双关语，暗含"级别"之意。——译注

③④⑤ 原文为法语。——译注

情；不过，人们不知道，哲人是如何高于热情的。《新爱洛绮丝》中的第23封信指出了美学史上的划时代转变。这表明哲学与美学之间有着功能交换，这一功能交换是约阿希姆·里特尔在读了康德之后随即展示出来的：

> 自然科学将自己限制在这上面：只在可能经验的天地里一字一板地道出自然现象；这样，自然科学才走上了可靠的道路。在这之后，审美想象力便会在大自然的整体上把大自然看作我们在关于世界的概念中再也无法认识的、超感性思想的展现（……），在大自然的整体上把大自然当成眼前实在的心境（……）。人类生存的天地在哲学概念里不再于科学中、不再在旧世界大地上被认识、被道出之处，创作与艺术便会从美学上把它作为风景来介绍。

卢梭带着这份业已解说了的文献正处于这一转折的发端上——风景与主观性之间的一致在主观经验与社会经验的连接处还正在发现：作为风景主体的游人在自己道路的尽头发现了一个山庄；山庄里的山民是以习俗简单、劳动欢乐以及还有一种高度的平等而著称的；这是一个幸福的、好客的集体——这一山庄就在这种集体中社会性地实现了自然状态。这是获得成功的《民约论》[1]的、转念自然的原型，这当然是卢梭那种浪漫主义的萌芽。席勒于1795年写了一首诗：《漫步》；这首诗给人的印象极其深刻。这是一首理想主义的诗。德意志的理想主义认为，正是"人同原先静静地包围着他的大自然的分裂"构成了自由的必要条件。德国的理想主义把这一认识同卢梭的浪漫主义对立起来了。尽管如此，卢梭身上的浪漫主义不是把《民约论》的哲

① 原意为社会契约；这里指卢梭的《民约论》（1762）。——译注

学家，而是把“孤独的散步者”和《遐想》[1]的作者拔高为孤独主观性的范例[2]。卢梭留给浪漫主义的美学遗训在第五次漫步上表现得最为明显，但却总结得不如谢林的这个句子：**自然对艺术的最高关系是通过前者将后者变为传导手段，也就是使灵魂在自然中变得可见而获得的**[3]。在风景画中，同美学这一浪漫概念最为相符的，是通过卡斯帕尔·大卫·弗里德里希而变得举世闻名的主题。这主题是这样表现出来的：画上的一个或几个人物（比如在《海上升明月》[4]或《山间清晨》[5]中的人物）背向看画人在眺望风景；这样，静观自然的人便代替了行动着的人——他的目光在被观察事物中升起，另一方面，被观察事物也只有通过他的目光才显得富有深意；而对于行动者，壮丽风光只给予他伴音和弦。

这样，在美学史上就出现了这一局面：作为风景画的大自然的近代特有经验完成了奥古斯丁模式的翻转。这一翻转始于彼特拉克：并非转向内部、否定世界，而是转向外部、理解世界才是让观者在风景与心灵的相通之中找到他真实自身的运动。现代主观性把外部自然理解为注入了灵魂的风景；然而，这一理解并不处于直接享受眼前实景这一过程中了：照席勒的

---

① 指卢梭的《一个孤独的散步者的遐想》。——译注

② 卢梭的晚年是孤独的、不幸的；自传《忏悔录》的续篇《一个孤独的散步者的遐想》即在晚年写成。文中这句话里的哲学家、散步者、《遐想》的作者都是指卢梭本人。——译注

③ 见《论造型艺术对自然的关系》，1807；《谢林文集》第三版（补充版），慕尼黑，1959，第416页

④ C．D．弗里德里希的名画之一。——译注

⑤ 或即指C．D．弗里德里希的《赏月的两个人》这幅名画。这幅画中的人物是两个男人，他们站在山上，背向看画人、面向天空，正在赏月。——译注

说法，浪漫派的美学是对于所失去的素朴的感伤，照歌德的意见，则是崇高在过去这一形式下的一种静穆感觉，或者说，孤独、神游形外、遁世——其实是一回事。浪漫派的美学以卢梭在论战中所宣称、由康德系统地加以完成的、理论上与美学上的突破为前提。倘若这里用审美的世界概念去代替思辨的世界概念，倘若艺术接过由哲学所丢弃的宇宙学功能，那么，审美经验本身倒是再也不会在自己的古代丰富感觉里把从概念认识中抽出的整个自然变得历历在目的。但审美经验能在回忆这一媒介中把自然带回现代感受里来。在劳动分工的资产阶级社会里，人的事务化和事物化已经出现。面对这一情况，美力求保护浪漫主义的主观性。这是过去存在的状况中的一种美；这种美源于下面这个观点："在遥远的历史中寻找一种曾经有过的自然的真实，而在周围的自然中寻找并不在场的整体、人所失去的童年"。浪漫派艺术将灵魂灌注进作为风景的陌生外部世界；随着这种浪漫派艺术的出现，回忆的审美能力也开始被人发现了——序曲是由《忏悔录》奏出的，卢梭在这部书中把自己整个一生中的各种机遇一一列了出来。

这一发现过程人们将很难在卢梭的自传体作品[1]之前找到令人信服的历史证据。他以重新留意不由自主或不知不觉地体验到的东西为前提，这些体验到的东西一直被人从受到启蒙的理性程序中、从已被承认的道德中抽去了，但又因此而能在过去生活的合理化和理想化之中以及其后被重新找出来，如果被解放的审美经验此时也在自身的支配下决定进行良心研究的话。在情感丰富的、未被观察到的生活表达中寻找逝去了的过

① 指《忏悔录》。——译注

去时代真理，同时又不信任历史学家感兴趣的选择和回忆录作者的理想化记忆——这就是审美能力。从卢梭起，作为这一审美能力的回忆便在审美实践中出现了。如所有在回顾时才显露出来的前历史一样，就连十九世纪的回忆诗的发现也是在回顾历史时才认识的，在这之前，普鲁斯特对回忆诗进行了探讨，他以奈瓦尔①、波德莱尔、罗斯金②等先驱为例，进行了阐述，并且不仅在自己那“不由自主的回忆”理论中发展了，而且还在自己的回顾性寓言《追忆逝水年华》中诗情画意般实现了这一理论。城市文明的生存发生了变质，经验日渐凋零。一种朝气蓬勃的力量正适合于这一不知不觉的回忆。通过这种回忆而使事物重新获得已逝去的灵光——这是波德莱尔在抒情诗中所作的努力。这一努力于1929年被瓦·本雅明发现。因此，《恶之华》就只好放到普鲁斯特《追忆》的前历史中去。然而，在历史上这仍然是尚未阐明的命题，这个命题在本雅明的强行试验中，并未能为辩证唯物主义把《恶之华》接纳下来。我过去关于普鲁斯特和波德莱尔的论文的对象是回忆的审美功率及其对建立一种现代诗学的意义。关于这些论文的结果我在下面作个总结。

我就波德莱尔的《天鹅》一诗所作的解说对于探究波德莱尔在美学史上的地位问题提出了一种看法：工业化突然到来的时

---

① 奈瓦尔（Gérard de Nérval，真名Gerard de Labrunie，1808—1855），法国浪漫派诗人，其十四行诗集《西密尔》（1854）、自传体小说《奥蕾丽娅，或理想与生活》（1855）展现了诗人在资产阶级世界中的一幅死亡图景；其中有关于童年的回忆描写。——译注

② 罗斯金（John Ruskin，1819—1900），英国艺术理论家和批评家、社会改良主义者。他是一位对工业抱敌视态度的美学家，为赞同前拉斐尔时期的艺术观开了道。主要作品有《现代画家》、《威尼斯之石》等。——译注

代是"自己使自己异化了的人的生产力"；这一时代的社会经验已经改变；写进《恶之华》的，不单是这种已经改变了的社会经验。波德莱尔的天鹅诗对于美学的新形象也是典型的。在蒸蒸日上的技术化世界中，也出现了感知危机。美学的这一新形象就是在这种情况下首先由抒情诗描绘出来的。现代抒情诗的美学在《恶之华》中有着自己的反浪漫主义的出发点：波德莱尔在这里实施了大自然的美学价值转换；于是，柏拉图美学的再保险被一并放弃了，但浪漫派创作的象征概念依然给包括了进去。在《安德洛玛克，我想念你》中，人与自然之间一种预定的和谐，或感性现象与超感性意义之间的一种潜在类似，一点踪迹也不见了；要使一种熟悉的、更高更美现实的地平线从（经由豪斯曼的修复而）半毁城市的混乱实际情况背后升起，以便赋予异化了的"无聊的风景"以意义——这一期待在这里落了空。对于"描述诗"的更早传统中的抒情美学而言，在这里消失了的柏拉图式地平线是基本的，正如我在分析忒奥菲尔·德·维奥那主题与《天鹅》同类的诗时所指出的。在德·维奥的诗那里，一种具体的风景，尚蒂伊的公园和水池，首先变得陌生了，变成了"优美的纷乱"；这是由于视野发生了一连串的隐喻变化或神奇变化，即出现了巴罗克方式的缘故。而"优美的纷乱"已经不是这首诗的目的了。在那里，表面看来给人一种"现代"感觉的抽去对象性只不过是为这一意图服务而已：把尚蒂伊公园的个别情况以及被迫害诗人的特殊环境重新译回一种田园般神妙风景的虚幻空间，并通过矫揉造作的陌生化而将读者的目光引向一种更高的、精神的现实。

一个"显示着美的先前天国"（玛拉美）的这条柏拉图式地平线在波德莱尔的诗中还只是从负方向上被映衬出来，以便在

他的"空洞理想"面前引起美感的一种反向运动。揭示出奇想和理想之间的不和谐，揭示出大城市这一物化了的混乱和神话天鹅失去世界后的流亡之间的不和谐，这并不是波德莱尔的最后一着。与此相反，他的诗是在让美的一种新的对立世界从旧巴黎所熟悉的自然的废墟中产生出来；这一对立世界之所以产生，既不是因为与"天然的自然"相通，也不是因为一种更美的、柏拉图式的理想具有一目了然性。这里，在诗本身中，已经变得陌生了的、僵化成了比喻的物质世界也在读者的眼前出现了；可此刻仅仅是回忆，是新与美的另一相似形象（新的天地，新的感觉）庄严肃穆地一下子从中被呼唤出来的回忆。处于和谐与理想化之中的回忆力是新发现的审美能力，它能够通过现实存在与前历史、现代和古代、历史的今天同神话的昨天之参合去取代心灵跟永恒自然之不复存在的一致。

本雅明把已经到来的诗学转折讲得最为周详。他断定，在波德莱尔那里，同时发生的多方面一致看来再也没有了："众多一致是时时想念的资料。它们不是什么历史资料，而是史前资料。节日之所以变得伟大而有意义，是因为遇到了过去的生活。"然而，倘若本雅明相信必须从另一方面去看待出现在"自然一致理论与拒绝自然之间矛盾"中的、波德莱尔艺术学说的"基本悖谬"，那就很不受听了。不过，作为美学的现代形象，回忆恰恰有着这个前提：同以人为中心的理解自然能力的破裂——这是已经发生了的；这一理解力建立浪漫主义的风景经验，而这一经验就是内心与远未开化的自然之间的协调。波德莱尔拒绝"天然的自然"，他能不时地把"天然的自然"刻画为对一切蒸蒸日上、郁郁葱葱的生命的恨；还在论战之中，这一拒绝就宣告了对一去不返的天然的世界理解力所感到的忧郁，同

时也宣告发现了美的一种现代概念——这便是现代概念上的、转瞬即逝又一去不返的美（转瞬即逝的美），这种美在过去存在的状况里留下了它自己的古典印记。波德莱尔以这种方式创建了大都市人造风光的新诗，在这些风光中，人所造出的自然作为一种唯他所独有的生产能力的见证在胜利、在衰败。在《巴黎风光》和散文诗《巴黎的忧郁》中，无聊与狂兴的新景致常常尖锐地对立着，犹如对转瞬即逝的美所感到的大惊失色尖锐地同"时时想念的资料"相通对立着一样。作为审美能力的回忆在波德莱尔那里还不能传输这样的对立；这里，它只不过是作为诗的反作用力给呼唤到自然灵光的衰微上去了而已，只有当普鲁斯特在对此适用的史诗形式中诗情画意般运用逝去时代与重新找到世界的寓言去着手重建宇宙地平线的时候，它才能显示自己的全部功效。

从波德莱尔到普鲁斯特这一步当然只能代表审美经验的一条道路，在这条道路上，日益发展着的工业化和科技化时代中的感知危机正力图遇合我们的现代派创作。从19世纪后半叶以来，另一条道路在美学的一种语言批评功能的发展中呈现了出来；在现代绘画中，这种美学在新发现的理论和纲领中，就是说，在通过艺术而重新发现的理论和纲领中，有自己的相干物。这时，通过感官（感知）来证明认识的正确这一方法，又类推地被采用到18世纪美学的原始状况上去，并继续加以引伸——这一次是在对实证主义的思想体系和实证主义庸俗美学上的相应形式、对出现在第一届世界博览会的工业艺术和自然主义提出抗议的情况下进行的。外界事物的划时代的内在联系表明了审美经验的这一时代的特征；而这一内在联系还没有扩展到艺术史和美学，还没有被它们描绘出来。属于这一情况的

有：在文学领域是福楼拜从描述美学到一种感知美学的迈步，感知美学源于他对风格的新规定——风格就是一种绝对的观察方式（观察事物的绝对方式）；在绘画界是"抽去对世界的玄思"以及通过法国的印象主义从另一方向将眼睛转变为一种无反应视觉的器官；在八十年代是由康拉德·费德勒[①]所扩展了的理论：艺术是纯粹可见的，这一理论经过阿多尔夫·希尔德布兰德[②]、阿洛依斯·里格尔[③]、海因利希·沃尔夫林[④]、理查德·哈曼[⑤]而一直延续到我们今天的美学讨论；几乎与费德勒同时，还出现了瓦莱里的第一本《列奥纳多随笔集》(1894)，这本书用通过艺术而重新提出的视见来反对日常感知期待套语，来反对哲学家的概念素质；最后是由维克多·施克洛夫斯基和俄国形式主义者所发展了的美学理论，根据这一理论，通过主观感知自动化而产生了主客观之间的陌生状况，这一陌生状况应当通过"形式难度加大了的方法"，或者也通过"方法的披露"来消除——这是施克洛夫斯基在回顾托尔斯泰时阐述的一种理论，作为越过布莱希特而到达现代戏剧舞台艺术的陌生化方法，

---

① 费德勒（Konrad Fiedler，1841—1895），德国的"新唯物主义"美学理论家；他认为，艺术形式是"理想的现实"。——译注

② 希尔德布兰德（Adolf Hildebrand，1847—1921），德国古典主义雕刻家；他特别强调形式；其主要著作有《造型艺术里的形式问题》等。——译注

③ 里格尔（Alois Riegl，1858—1905），澳大利亚艺术理论家和艺术史家；他认为唯心主义的"艺术意志"观念是创作的源泉，并由此出发而将创作分为"视觉创作"和"触觉创作"两种类型。——译注

④ 沃尔夫林（Heinrich Wölfflin，1864—1945），瑞士艺术理论家；他提出了艺术风格分析法并应用于对"时代心理学"的研究，其后又提出"视见方法"——形式范畴分析法，并且把对时代艺术或人民艺术的鉴定归结到这些形式范畴内。——译注

⑤ 哈曼（Richard Hamann，1879—1961），德国艺术理论家，马堡最大艺术摄影相集馆的创建人；他在艺术史和文化史方面有著述。——译注

这一理论产生了一种预见不到的功效。

对于瓦莱里，纯视见原则（见到的东西比人们所知道的还要多[1]）首先同自然的概念相矛盾。在受了创作家以及哲学家的诱惑后，我们便要看到在以人为中心的概念诸如凶残、善良、经济的镜子里的自然了，便觉得似乎忍受不了它们的臆想不出的景象：

> 一种绿色的、若隐若现的东西持续不断地迸发出来，一种大量的、最简单的劳动与人类相对立，一种单调的数量将把我们再蒙起来。[2]

瓦莱里的批评处于最先由波德莱尔用过激方式完成的、自然的美学价值转换的传统中；这里，它在下面的要求上表现得最为激烈：对通过观看去认识我们周围的大自然而言，适当的位置只能是这么一个任意角（任何一件事情的无论哪一个角度[3]）——从这个角度看出去，大自然不会展现合乎人的目的的幻象。这一任意角在左拉的著名用语“气质状况所反映的大自然这一角”[4]中也找得到，只不过在这里纲领性的自然主义又重新把包含在“任意性”中的、反对以人为中心的浪漫主义自然概念的论战给掩盖起来罢了。对于主题采取淡漠态度的反自然主义实践符合这一理论上所要求的任意性，为此，从玛拉美以来的抒情诗和同时代的绘画之中，可以引出两条平行线来。

在20世纪的小说中，审美经验的两种方式、即美学的语

---

① 原文是法语。——译注
② 原文是法语。——译注
③ 原文是法语。——译注
④ 原文是法语。——译注

言批评功能和宇宙学功能，在贝克特[1]和普鲁斯特的对立立场中形成高潮。贝克特在自己的普鲁斯特随笔[2]中，在自己后来影射普鲁斯特处境的长篇小说《马洛纳之死》(1951)中，宣布了“主体的死亡”，为在回忆媒介中寻求同一性定出了过程，引进了一种无美学距离的写作方法，以便随时随地把一切美都作为文学现象来加以更正。在这种情况下，趋势开始转向；而在这之后，普鲁斯特的范例便几乎后继无人了。运用有目的的讲述去把握社会生活与个人生活，而又不致跌到“虚假描述”和隐晦语言技巧的欺诈中去——这是作家的能力。贝克特对作家的这一能力表示了极大的怀疑。从那以后，怀疑便成了流派，尤其是“新小说”[3]和《就象这样》[4]的文章，怀疑特点更是鲜明。这一类作家坚决地摈弃了巴尔扎克传统中对人的现实主义描写——“客观地环视周围环境，这一环视的主要参数是性格、环境和情节”，并且，以下面的方式继续运用福楼拜感知美学的批评功能：具有感觉的最后的讲述功能被毁掉了，目的是不让读者看见被感知的世界与感知着的主体之间有裂口。福楼拜的方法是解开主要情节，即解除最先产生意义的、有意感知的统一；这一方法通过难度加大了的感知，就是说，通过不再集中在讲述人身上的感知而使人去认识不熟悉的现实：读者在意识中通过“所听言语”的透视法主义而获得关于语言上陈词滥调的

① 贝克特（Samuel Beckett，1906－ ），爱尔兰戏剧理论家、“荒诞派戏剧”的创始人之一；他用法、英两种语言进行写作，发展了“意识流”传统，1969年获诺贝尔文学奖。——译注

② 指贝克特于1931年出版的评论作品《普鲁斯特》。——译注

③ 这一流派盛行于五十年代；到了六十年代，又出现了“新新小说”。——译注

④ 这是法国当代主要文学期刊之一，1960年创刊。在它的发刊词中引有尼采的一句话：“我要世界，我要它就象现在这样。”——译注

经验的独立性，通过事件的现象化而获得历史进程的目的论的表象，并因而失去了实证主义的、对自己世界的一目了然因果关系的信赖。

福楼拜将事物在对照中呈现出的中性，同先期定向并紧紧附着在第二自然上的、对他那些平凡人物的感知对立起来；这一中性在罗伯－格里耶[1]的小说中以结构鉴定方式重新出现。福楼拜常常把一些东西拔高为一种“事物诗”。这是新花样，这种诗具有淡漠之美，使人觉得陌生，也是与人的实在的愿望和目的对立着的。罗伯－格里耶在《嫉妒》中再度对大种植园作了长篇经文般的描写。就在这一描写中，福楼拜所常常将之拔高为“事物诗”的东西，被罗伯－格里耶事务化了，变成了数学上事物感知的极端形式，这种事物感知迫使读者实行一种完全异乎寻常、超出无聊界限的苦行感知。正如弗兰茨·科培所指出的，这样一来，难度加大了的感知方法便可能重新失去它的批评功能，而一种“唯物主义的唯科学主义”便可能最终把毫无目的的抽象工具刻画为它本身的虚构解救手段。诗的作用在这里便挑衅性地给遮盖起来了，这一作用是在最新的美学史中落到被激起积极性去主动进行想象和作出反应的读者身上的。菲力浦·索莱[2]将“写作之写作”绝对化；他之所以还在运用讲述着的残余，只不过是为了承认并指出这些残余是编造出来的，是没有联系的而已；他把长期以来对被刨根问底的讲述功能和结

---

① 罗伯－格里耶（Alain Robbe－Grillet，1922－ ），法国作家、“新小说”派的代表；在小说《橡皮》（1953）、《嫉妒》（1957）中充塞着对事物的机械性描写，几乎看不到情节和人物。——译注

② 索莱（Philippe Sollers，1936－ ），法国作家、“新新小说”派的代表；该派倾向于彻底“革新”语言：不要语法、逻辑和标点。——译注

构问题的反应变成最后残存的"历史道德"，并因而可能会把被嘲读者只在没好话的语言游戏上还剩下的理论哲学兴趣作为前提。索莱这一类的现代文字先锋派不单是在意识形态批评或"改变意识"效果（人们还在期待这一效果，真是奇怪）方面使自己蒙受损失。它不知不觉地把美学的认识能力和交往能力随同不再起作用的审美享受一块儿丢弃了，结果它便很难逃脱D.韦勒斯霍夫的严厉指责：

> 这一敏感的注意对于意识过程还是一种区域上的扩展吗？或者它只不过把握着没有本质变化的涓涓细流？——须知，这些非本质的变化是永远存在的，然而是不具结构的，它们只表达生活瞬间的过程，再也产生不出任何经验，再也产生不出向其它认识挑战的认识、任何能与人有关的认识了。

当然，自1913年到1927年间出现了《追忆逝水年华》之后，我们生活的世界在某种程度上给样板化和工具化了。这是普鲁斯特很难预感到的。尽管如此，我仍然觉得，他关于美学的理论以及他的被划入小说丛书的回忆诗学对于当代美学依旧保存有范例性的意义。当代美学的特征能够在文学舞台上通过钟摆朝再讲述、朝自转体和文献性著述回摆过去而表现出来。迈过禁欲主义的美学和强反省的乖谬艺术并愿同它们诀别，就一定能够不再是简单地使传说已死的讲述者起死回生，不再是简单地重提对语言的轻信和现实主义的"模仿现实"。与这种轸念自然的倾向相反，阿多尔诺于1954年就已提出的要求则保留着自己的权利：为了继续忠实于自己必不可少的现实主义遗产，同时代人的小说必须反对虚假描写，必须让万能的异化和自身异化名副其实，必须通过引进美学距离来打碎浮于表面的关系并

通过反对“异化世界的第二次异化”这种意见来重新提出这一要求。最后提出这些要求的阿多尔诺的普鲁斯特随笔被引为例证；这些要求把同时代人的小说摆到悖谬的任务跟前，这任务是：不用一面讲述一面模仿的传统手法去实现美学那具有代表性的功能。

无论我们在哪儿通知预知意义与无意识评价的一种网络去感知习惯了的世界，去观看各种事物——其实不仅是看而且还要再认识，那么，所见事物同一切现实主义所反映的、衰损的感知都是对立着的。应该“把石头重新变为石头”，应该在被异化了的现实中重新建立起世界的感性认识——这种美学观不是通过重新认识已经熟悉了的事物，而是在与之对抗中才能获得。美学的形式主义理论揭开了模仿和回忆的现实主义循环——唯物主义美学的遗产（这一遗产未被承认是柏拉图的）；这个理论从自己方面讲又过分片面地强调了作为最高美学价值的陌生化手法的革新成就。然而，能够把我们从陌生化了的语言和世界经验这两者的自动反应中解放出来的美学观并未在直线革新中出现；这种美学观就是用这一革新来使世界的一种新景象同旧事物、同习惯了的事物相对抗的。“新视见”美学要求人们这样去描写对象和事件：“似乎这个对象是第一次被看见，似乎这一事件是第一次发生”；这一要求也包括揭发性或证实性的视见——视见那些不必是新的，然而能够在迄今经验中在遭到掩盖或排斥情况下存留下来的事物。

普鲁斯特关于回忆的审美能力的理论在这里是典范的：他对协调好了的所见事物进行批评，这是涉及拒斥一切讲述性现实主义的批评，这一批评从美学上重新提出了再认识的主张，而这种再认识同一切模仿传统是背道而驰的，并且使回忆的认

识功能转过身来面对柏拉图化的美学。他的出发点是对惯常感知客体的消失进行确定，而《追忆》的讲述者竟把这一感知一直推到当前现实的极端怀疑上去：

> 也许是因为我身上的创作诚意已经枯竭，也许是因为真实的东西只能存在于脑海之中，我觉得今天第一次让我看到的花儿不是真正的花儿。①

普鲁斯特经常作为认识论的不可知论而耿耿于怀的，可以在我们的关系中被理解为他的这一尝试：通过认识一种新的审美经验去克服日常世界中知觉的衰损。我们所直接感知到的东西，依旧从认识中抽掉了；被目的与习惯掩盖住的、落入“淡漠之迷误”中的现实，可以在艺术媒介里通过回忆这个过程而向意识开放。在普鲁斯特的方式里，纯视见的批评功能转给回忆，同时又在下面条件下加强了：揭示真理的能力被联系到非自愿地所经验过的事物上，而经验过的事物一直是逃脱了进行观察的、武断的知解力的，逃脱了听命于知解力的、武断的记忆力的。这样，回忆中的审美经验便发现了深究可感知世界表面的能力，并给艺术的美学赢得了这一可能性：将回忆的时间进程里的“现象之物化”置于光天化日之下。

然而，对于普鲁斯特，回忆却不单是审美认识的精密仪器，也是美本来的、现在幸存下来的最后一个发源地。乍一看来，这很容易混同于一个未被承认的柏拉图主义。E．R．库提乌斯在关于贝戈特之死的著名解释中也使自己的那篇划时代的随笔得到了淋漓尽致的发挥，并将通往形而上学方法、通往一种

① 原文是法语。——译注

柏拉图式精神性的突破吹捧为一切不和谐之解决、这一艺术之道德。不过，普鲁斯特在《追忆》中并没有回到出自罗斯金之手的柏拉图主义，他的罗斯金研究证明他克服了这种柏拉图主义。在《追忆》中，再回忆依然给指引到一种经验的内在性去了，这种经验需要所见事物，需要介于已逝去的第一次感知与其后的再认识之间的时间距离。对此，重新找到的时间只是表面看来指明一个超验的发源地和永恒的存在，具实却是回头指向一个尘世的彼岸——讲述者这个我的往事，即通过回忆而变得可感知的、通过艺术而变得可传达的、已成为过去的世界。普鲁斯特的艺术所放射出的灵光是在回忆本身的过程中形成的一种永不消逝的东西——它占据了柏拉图式永恒美的空位。

当W．本雅明在波德莱尔和普鲁斯特的亲和地位上认识了灵光与回忆的内在关系之后，他把《追忆》捧为一件鬼斧神工之作；通过不自觉的回忆来重新赋予事物以灵光——为了那个作品，这一收获只能以放弃对非永恒存在偶然事件的回忆为代价而取得。与此相反，后来他觉得，这一“终结意图的天衣无缝的成功”，就是说，“所追忆出的年华”的封闭结构形象，是成问题的。《追忆》在美学上的解决方式因此也就只是为使主观性获得解救的一种无出路的私人措施么？这一追忆最终使人认识到的毕竟又是情节，即一种事后才变得可见的天才的故事；那么，难道《追忆逝水年华》由于缺乏乖谬就不再处于我们文学形势的高度，不再处于阿多尔诺1954年用悖谬所描述(“当故事要求小说的形式时，故事就无法再讲述下去了”)的那个高度了么？

事实上，普鲁斯特直到最后都在保证，他的小说没有包含丝毫编造；虽然他哪儿都没有描写过什么，也从来没有按照现实主义的刻板公式“侯爵夫人五点钟出门”编造过一个句子，但

也正是阿多尔诺在普鲁斯特的经验里把悖谬的要求看作是已经兑现了的——这个要求阿多尔诺是向同时代的小说提出的。对于这一新要求而言，《追忆》之所以成为典范，不单是由于普鲁斯特让美学距离逐渐消失在评注和情节的一种解不开的纠缠中；普鲁斯特的小说还包含有解决开始出现在讲述中的悖谬的一个天然办法。这在《追忆逝水年华》的结构图形中也一样。他的写作方式通过乖谬的一个特殊形式而摆脱了"虚假描述"；这形式是：对于客观世界，对于真实的生活史，任何一个成分都不许在某种直接或客观给出事物的表象上去描写、去讲述。与自然主义的物化了的周围世界以及回忆的对象化了的过去迥然不同，已知现实的事物和事件只能在其所承认了的传达形式里、所回忆的世界只能在回忆之仅仅描写了的时间过程中、评注性的反省只能在一面进行回忆一面对号入座之自我的断续普遍化中，找到进入小说现实性的入口。这样就产生了下面这种写作方式的悖谬现象：在这种写作方式里，按照W．本雅明的一个令人难忘的说法，人物的一切行动和同一性只能构成"连续不断回忆的反面"并必须由读者从"毯子的倒退样品"中给开发出来。

倘若普鲁斯特在艺术作品结构的一个潜藏的、最终才出现的形象里重新捕捉到乖谬这一形式，倘若他让重新找到的时间的巍峨建筑（大教堂的形象！）从机缘性追忆逝水年华中耸立出来，那么，他的回忆诗学的这一最高解决办法就绝不是以一个已实现的寻求同一性的静态结论为代价，因此也绝不是以重新建立的美学距离为代价而获得的。因为，《追忆》的主体及其读者过后才能认识到，被回忆的我的道路是机缘性的，是永远无法一览无余的，他那"从明天起开始写"的起跑永远是白费劲的；

这一切事实上已经是他的看不见的故事了，是他的天才故事了；这样，追忆本身便什么也不是，只是"现在"还须写作的艺术作品了！将被回忆的我等同于进行写作的主体，这是可以期待的。而这一同一化，以及这个"现在"，在被回忆时间的终端也不是作为小说的结尾出现的，而是告诉读者：我明天写。这不仅是一个纯粹的艺术手法。要知道，运用这一手法，"盖尔芒特一家的上午"的回顾性认识只是间接地把所寻求的同其过去的等同还回了在机缘上逝去的主体。并非在下意识的回忆中昙花一现的现实我同过去我的同一化（因为这一同一化是感谢偶然事件之乖谬的一件礼物），而是交给写作者的、仅他才能完成的同一化才是作品结构上的最后形象：源自审美经验的认识。这一认识就是：逝去年华从其遥远的开始起在作品中就不仅能够保存下来，而且能够在一种美之中变得可以感觉到；这种美只在回忆中出现并因此而飞升到天堂上去，如果天堂也消失了的话——这是普鲁斯特关于艺术是幸福的许诺这个句子的翻转。

另一方面，在首批读物的地平线上，美学距离对于读者依然暂时停止不动；读者可以借助于回顾性的寓言从逝去年华的机缘性现象背后去感知这么个整体：它不知不觉地出现在机缘性现象之中，它属于过去什么时候曾经有过、已经成为过去、然后又再度找到的一个世界。这当然是这样一个世界：只有当它否认未来幸福的地平线时，它才能拯救过去的东西。不过，普鲁斯特的宇宙功能限制同时确定了他的"回忆诗"（用他人的眼光去观看世界）的交往功能：它让我们认识到，一个看起来对每个人都一样，然而对下一个人就已经是两样的世界能够以多么不同的形象出现，它的另一形象在回忆的目光里才能够揭

开审美经验，并只是间接地进行艺术创作。

迄今为止的考察表明，自十九世纪中叶以来，生产的与接受的审美经验是参与了为艺术重新赢得认识功能这场斗争的。这须得同伽达默尔对“审美意识的抽象”所作的批判相对照；这一批判虽然可能击中了产生于德国魏玛新人文主义的“审美教育”的历史形象，然而却没有看到在这里用粗线条勾画出的背道而驰过程。在这个过程中，面对正在加剧的社会存在的异化，审美经验在美学的平面上接过了在艺术史上还未曾给它提出过的一个任务：用审美感受的语言批判功能和创造功能来同“文化工业”的服务性语言和退化了的经验相对抗，面对社会作用和科学世界观的多元论，保护他人眼里的世界经验并借以保护一条共同地平线——最能在已经消失的宇宙学和整体位置上使这条地平线继续显现的，还是艺术。

本文选自H．R．耀斯《审美经验与文学解释学》第一卷，1978年德文版。罗悌伦译，刁承俊校

接受学研究概论

〔联邦德国〕冈特·格里姆

上 篇

社 会 利 益

艺术作品是一种超然造物，它的特性恰恰就在于超时代性，就在于比发生史条件具有更长的寿命——这一观点长期占据着主导地位。这一观点排除了社会接收方面的活动，而社会接收是影响着艺术品生产的；这一观点也排除了从事艺术品分配手段与接受方式的活动；因为这些接收、手段和方式据说都无法使艺术品的“本质”变得彰明较著。在这些被人忽视了的领域中，文学性本文虽然并未处于显要地位，却是无条件地属于文学学园地的；人们之所以转向这些领域，部分原因是由于社会学研究繁荣起来了。今天，人们的兴趣之所以恰恰转向接受方面，除了感到极需弥补这一领域的工作外，无疑还在于：要证明它，还有很多困难摆在文学研究活动面前。

单方面强调文学生产很容易被描绘成是在表达某种意识形态。其实，为单方面活动辩护跟意识形态的表达并不相干；这一辩护虽然在精心地推动文学学，却又同社会没有直接的联系。因而，这一辩护本身也就几乎不可能产生什么效果。寻求获得

社会显要地位以及与此相关的合法化问题一旦受到重视，那就意味着重视为了什么这一问题，意味着重视使用价值，亦即重视文学和文学学的功能。文学已经得到承认的一种社会功能同时也就使从事这一功能的科学研究变得合法。

要强调社会接收，强调文学的根本效力，就要抛弃文学独立性的信念，抛弃认为全力从事实际与潜在效果的研究方向正在变成热门的信念。自然，这一研究必须对根据已经确立的古典作家标准和规范标准所挑选出来的本文进行考察，在历史长河里就本文对各个时代和各类读者纵横交错的影响进行考察，不仅如此，而且还要把读者状况的前景选作物质需求的光栅，并进而考察实际消费的读物；只有这时，这一研究才会具有重要的社会意义。只有当这一研究不再是从“教育性文学”占统治地位的那一社会阶层的标准出发，并且不再只把满足那些标准的“高级文学”摆在中心之时，一门非教条的、“民主的”科学才会诞生。

一门科学，要想在一种公认的社会秩序范围内采用实证主义的办法去“客观地”研究各种事实和相互联系，便会把那些在“领头者”圈子内沿袭下来的教育资料和教育规范接过手去，把这些资料和规范变成自己的固有方针，并且认为有必要加以扩展。这么一种貌似中立的科学姿态自然只会盲目照搬正统的规范。

因而，一门民主的科学本不该从少数人的高质量经历出发，也不该用全体读者对待文学的态度来与那些经历相比；它本该从实际状况出发，它必须考察读者对文学的实际态度，并根据这种考察的结果去确定创作题材。通俗读物、消遣文学、实用书刊——在最广泛的含义上讲：从法典到食谱、从厂长必读到

广告短文的所有文章，恐怕会把所谓的“高级文学”挤到最边上去的。

然而，大中小学的教材却不应该拒绝文学修养和趣味教育的建议与提纲；不过，选文不要按陈规标准而要按另外的标准来确定。这倒不一定是完全忽视“高级文学”的传统标准；要知道，正是由意识形态批判所推动的接受学研究表明：经典本文部分地是尖锐对立的，而衡量它们的伦理和美学价值尺度也是大相径庭的（比如莱辛的《明娜·封·巴尔赫姆》、《智者纳旦》，又如克莱斯特[1]的《洪堡的弗里德里希王子》）。

当然，在文学学中出现继续忽视公众的情况，除了意识形态上的动机之外，还有实用主义的根源。除了引进社会学的研究方法，扩展题材范围也是必要的——就历史上对读者的研究而言，这指的是难于获取的题材。

按照阿·吉尔贝曼的说法，古典的文学学把“从交互关系上去看待读者与作者及其创作（以便由此推进到效果方式）”视为“一种专业上的过分要求……”。

论据主要是针对同时代的读者的：消费集团和生产集团的千差万别、“文学门类的复杂多样”迄今差不多都在阻碍对这一社会学领域的刻不容缓的研究。

较早的效果美学主要追求效果；而接受美学却不同，它从迄今所有能够加以确定、并且事实上已经具有的效果之中建立起自己的标准来。然而，接受学研究不应满足于调查事实。当然，它自己还得建立经验基础，随后，下面的社会政治问题才可能牵涉到这一基础：什么样的文学**应当**发生影响。毫无疑义，

① 克莱斯特（Heinrich von Kleist，1777—1811），德国古典与浪漫时期的剧作家，生前无名气，现代受重视。——译注

这只能是一种具有争取解放的性质、反对在社会上制订清规戒律的文学。该如何继续促进这种具有解放特性的文学呢？这一问题产生于教育要求和消费需求两者之间的矛盾；它的解决依然取决于当时的社会制度。须知，在“自由的”资本主义市场上是根据利润原则，而不是根据争取解放的旨趣行事的。如果要把这种文学的培植限制在大中小学校里，那么，这些学校就要对一种迥然不同的“生活”有所准备，而这种“生活”不是按照争取解放原则所能指望的。

因此，继续促成文学创建自由天地而进行种种尝试，那是很吸引人的；现实的天地同样决定着争取解放的文学本身的存在。

社会学、文学学、心理学和其它学科方面的所有努力，其目的是：通过区分贬义的大众文化与小圈子内的精华文化的概念，建立一种普及文化——阿·吉尔贝曼把这种普及文化“同民主与邮电工业社会的文化发展、同正在形成的一个服务性社会的文化发展”联系起来。

如果不带偏见地……考察一下作者（确切说是文学）同社会之间的相互关系，就是说，从每一个社会成员对一种文化形式和通过大众交际而建立起来的对该文化形式的理解都有着同等权利这一立场出发，那么，“普及文化”这一文化概念的作用就是将各个社会阶层之间的不平等和差别尽量缩小。

基于自己产生效果的可能性，文学是可以成为对国家有用的手段的，即“将社会的广大阶层用掌握一种大家共同的文化形式结合起来。”

吉尔贝曼确定了文学产生影响的三个方向：

1. 尽量消除与世隔绝状况；

2. 减少文化习惯势力；

3. 保护文化。

面对无数以过分乐观态度去强调文学争取解放作用的作品，面对事实上微乎其微的公众解放，怀疑态度几乎可以畅行无阻。意识形态批判方面的研究一直还处于萌芽阶段。借助于经验上的民意调查手段，这一研究在当前刚好有这样的机会：从准确确定实在状况出发，继续向前朝着满足争取解放的必要条件迈步。无疑会使怀疑论得到加强的是各种标准——也包括争取解放的标准——具有意识形态依赖性这一事实。

解释学的前提

如果不把文学史理解为仅是对过去的创作及其历史效果进行概括，而是看作“过去价值与当今评价相对立”的自觉的“过程”，那么，要获得一种对当今大为有用的功能，文学史那已成为过去的内容就再也不能具有古玩的性质了。文学史不是“过去东西的复生”，也不是“庸俗的古为今用”，正如罗·魏曼所阐述的，文学史必须基于“伟大文学所表现的超时代效果与现、当代史形成之间的矛盾（和统一）”。马克思认识到这一“困难”：过去的文学作品“依然还给予我们以艺术享受，而且在某些方面”可以称得上是“一种标准和不可企及的典范”[1]，即便社会关系——那些作品描绘的东西就是其产物——早已被消灭了。为了加以形象说明，加达默尔采用了“地平线的交融”这一提法；

[1] 卡尔·马克思：《政治经济学批判导言》，柏林1964年版《马恩全集》第13卷第641页。

而这一提法在黑格尔和洪波尔特[①]那里已经有了。他们没有把过去理解为一个脱离当前而孤立存在的、可以单独加以复原的东西。按照洪波尔特的说法，在历史学家的“研究力”和他的对象之间需要一种“同化作用”；这一同化作用把“对已发生事件的描绘”与当今历史学家的“思想”统一起来；而对于这些历史学家，“认识一般”是“洞贯特殊”的前提。这样，历史学家便把教育家的任务接了过去，并认为这属于自己的启示功能范畴。不过，历史学家的这一“古为今用”之法，只有在他义不容辞地肩负起自己所处时代历史进程的主人公责任时，才能行之有效。由格·戈·格尔菲努斯[②]这种人所代表的三月革命前[③]人物的姿态，是为了从意识形态上，亦即用一种根据当前情况而定下的关于未来的思想，来阐明过去。但我们知道，把客观性本身作为最高认识兴趣乃是幻觉。确实，意识形态常常使人产生这样的错觉：似乎通过观察过去可以推知未来。由此便产生了客观必然性的假象；实际上，这种趋势就已宣布了这一必然性是属于意识形态的。把古今综合起来的统一地平线既符合黑格尔、也符合洪波尔特的设想[④]；这一地平线提供了“方法论的前提——在此前提下，文学史在历史观和效果史观的产生上最终也会取得统一。”

---

① 洪波尔特（Wilhelm von Humbold，1767—1835），德国语言学家、哲学家、政治家。——译注

② 格尔菲努斯（Georg Gottfried Gervinus，1805—1871），具有资产阶级自由化倾向的德国历史学家、文艺学家。——译注

③ 指从1815年到1848年德国三月革命的这段时间。——译注

④ 参见黑格尔：《美学 第一部分 Ⅲ3 理想艺术作品在对公众关系中的外部表现》；威廉·封·洪波尔特：《谈写史人的任务》。

历史主义虽然没有采纳黑格尔的解释学观点，但却肯定采纳了黑格尔的归根结底是承认现状的国家哲学。历史主义拒绝同当代国家进行积极的合作，其办法就是转向过去以摆脱国家；然而，消极摆脱恰恰就是默认已经无法变更的东西。

这样，历史主义便表现出彼此完全对立的特征：一方面，它的产生是市民阶层在政治上感到失望的结果，并且是从反面加以确定的结果；另一方面，从正面看又十分清楚，它正好来自市民阶层听天由命的态度，它也可以为某些人的目的效命，而这些人则试图通过过去，通过一种对当今统治加以确认的过去，来使自己的当今统治合法化。对现实不感兴趣的历史主义很容易被用来为那些目的服务。历史主义在意识形态的大旗下研究自己的客体，而意识形态又是存在给历史主义规定的，虽然后者对存在并未有清醒的认识，就是说，意识形态是从世界历史进程中为历史主义产生出来的。这里其实用不着抬出黑格尔的哲学来。历史学派的主要代表兰克[1]离开了主体地平线同客体地平线的解释学交融论——每一理解过程的前提；为此，他持一种只理会（过去的）客观情况而不顾主体及其现实意识的观点的貌似客观的态度。这样一来，他便失去了过去史结构同当代史功能的统一；而这有利于被格尔菲努斯斥为“客观手法”的历史客观主义，亦即为了让客体更清晰地显现出来而将客体面前的主体略去。这种客观性是表面的，因为它的基础是下面这个假设：过去可通过一种不依赖于当代及其解释的值而再现出来。然而，主体方面根本没有被排除，不过是在描绘中未被反映出来，不自觉地带过而已。兰克的态度是资产阶级进

---

[1] 兰克（Leopold von Ranke，1795—1886），德国历史学家，他的“历史主义”方法是：不对历史加以评价，只作客观的如实记述。——译注

步思想发生危机的表现，正如格尔菲努斯说过的那样：不从当代立场出发去研究“过去情况究竟如何”——这之中蕴藏着一个对于过去时代的判决，这个判决“并未依据那一时代的产物和结局”便作出来了。

排除主体的结果是联系遭受破坏；从主体本义上所得出的东西，即过去在当今时代的有活力的功能以及历史本身，全掉进了深渊。

由于历史条件的限制，资产阶级在政治舞台上争取解放的斗争遭到了失败；上述历史观对这一后果同样也作了描绘。这就最终证实了上述观点的内容是站不住脚的。对时代有效的东西，对时代的写史观也有效。一个时代的价值并不如兰克说的那样，“在于其存在本身，在于它自身”。作为一个已经过去的时代，它只具有这样一种价值：对于观察它的、行动着的主体而言，成为各个时代背景中因果联系的客体，亦即成为相关点；如果要给自身地平线下定义，便得先对这一相关点进行分析。这样一来，兰克时代的结果便把由之而产生的历史观的内容给否定了。

在哲学上叔本华已清楚地显示出后来反对实证主义的态度的萌芽。叔本华逃避现实的思想之所以出现，是因为它以反面为基础，并且远比浪漫主义的思想激进。强调个人个性化的思想和个人遁世的想法是浪漫的：由于社会积极性受到压制，思想自由便作为虚幻补偿而出现。不过，叔本华的自觉而激进的非历史主义学说将人置于每一历史之上、置于每一社会之外了：在对摆脱了自己时代局限的艺术进行观察时，人也暂时从对生活盲目的、使人自身陷入痛苦的追求中解脱出来，并站到了淡漠观世者的立场上。

尼采的“永恒客体”批判的出发点就是实证主义者逃避现实的态度；作为生命与历史之间危机的表达，“非理性地对生命和遗忘能力予以承认”就解决了“生命和知识的矛盾”。由此可见，尼采的出发点只是在格奥尔格圈子的神化历史之中作了些非本质的改动。

历史上有个性的人物并不是各种不同因果关系的产物，而是典型形象的体现（因而对天才佩服得五体投地）；要领会它们，并不需要对资料进行详尽的研究，而需要一种“看见本质”的直觉能力；谁认识了典型形象，谁领会了思想，那么，该形象在人世的体现对他便是公开的秘密。一旦精神因某一公开目的——只对于在意识上先形成思想方向的那一方而言才是公开的——之故而需要现象，有个性的人物便会首先成为一个永恒的现象。

恩·贝尔特拉姆关于尼采一书的前言有一个特色鲜明的副标题：《一门神话学的尝试》。这个副标题对过去历史的评判是这样的：“过去的历史还活着，不过，只作为形象、人物形象，只作为神话，而不是作为对曾经存在过事物的认识。”这就把上述事态简洁地表达出来了。卡尔·沃尔夫凯尔的杂文集《形象和法则》(1930）也包含这种倾向；思想与现实的柏拉图式的关系以及通过直觉“看见本质”去认识关系的“方法”，在书名中已经显露出来。一直在发生影响的“传说”是“主观手法”的核心，这种手法是对描写和认识客体表示怀疑的一个后果：在这里，神话般的、传奇式的身后名（神话就是从这儿发源的）被视为文学史的主要对象。历史上，人们重视的是个别人物和个别事件；而认识永恒法则和类型学以及认识永恒“本质”的努力却把这一重视移向旨在“创作神话”的心理学的范畴。

1911年，弗·贡多尔夫①的名著《莎士比亚和德意志精神》问世。这本书的前言鲜明地表露了始自格奥尔格的整个精神方向，并对这一开端作了说明。依照这一前言，接受论（评判、翻译、改编、借用、模仿）的历史只是下述工作的准备：

1. 描写以莎士比亚侵入和形象为条件的力量，
2. 描写被他唤醒的力量。

这些力量非但未在堆砌事实中耗尽，还要成为象征性的、事实上体现着思想的解释。象征性地具有决定意义的描写是有选择的，而选择又必然是主观的；然而，描写方法始终是学不到手的，因而方法就是“一种事件”。“不拒绝那种方法上先入为主（一切偏见均由此而产生）的态度而亲自看原始材料，这样来行使审判权和检察权是唯一的客观态度，是有限的人可以信赖的公正态度”——这条原则证明了直觉式的，即原则上是主观的，或思想上独断专行的本质观；在贡多尔夫的例子里，独断专行的主权自然是取消不了的。这一方法是随魏玛共和国的社会情况应运而生的，是一种特殊的反映。效果史该如何写，从哪一个角度出发去写——在这里已明白无误地指出来了：写成神话，写成研究主体从其客体即“伟人”身上取来的形象。贡多尔夫在自己的《恺撒·他的光荣史》一书中的阐述特色鲜明。“在要求铁腕人物的呼声高涨起来的今天，在人们对吹毛求疵和信口开河者感到厌倦的今天，在不是以统帅而是以军曹为满足的今天，在人们——尤其是在德国——相信每一种引人注目的军事、经

① 贡多尔夫（Friedrich Gundolf，真名F．Leopold Gundelfinger，1880—1931），德国文学史家，1908—1918年间翻译了莎士比亚的作品。——译注

济、行政或作家的特殊天才都具有引导能力的今天，在人们时而把社会上的牧师、时而把非社会的将军、时而把乘时射利的巨人和乘利席胜的好汉、时而把性情暴躁的小资产阶级当作今日国家栋梁的今天，我们想让这些冒失鬼去回忆一下那位伟人——极权之所以扬名、极权思想能数百年不灭都应归功于他的那位伟人：恺撒。”

这些树立起来的“形象”反映了一种正在变为神话的客观主义，反映了它（特别是）在受了格奥尔格影响的历史学家们的历史描写中如何发号施令。很能说明问题的是描写声震遐弥的伟人们的传记；在他们身上有着这种思想的相应表达：把创造历史之力归诸个人。

一切曾经存在过的东西都不过是比喻。贝尔特拉姆阐述说，任何历史方法都无济于事，无助于“对实实在在的现实进行观察”，“归根结底，历史是心灵科学和心灵信息，历史从来就不等于某种曾经存在过的东西的复原，它从来就没有靠近过某一种曾经有过的实情，哪怕是稍微挨近。恰恰相反，历史正好是在抽去这某时曾有过的实情的真实性，是在将它引入与存在迥然不同的另一个范畴；历史是赋予价值，不是再现实情。”

赋予价值旨在与一种思想相联系，将其按类别范畴进行划分，并将结果引到一条非历史学的水准上去。下述关于处理过去作品和事迹的话语与这一事实是相符的：“我们无法身临其境地设想一种已经逝去的生活，当我们历史地对它进行考察时，我们便抛弃了它的具体形象。我们也无法从我们的时代来挽救它，我们在赋予它永恒性。就在我们使它变得历历在目之时，我们便已在阐释它了。无论我们怎样对历史上的生活加以说明、考究、体验，留下来的都绝对不是生活本身，而是其传说。作

为历史而遗留下来的，终归是……传说。”

这种见解在哲学史和文学学著作中也能找到（希尔德布兰特，贡多尔夫，沃尔特等等）。

“客观手法”最终把客体同主体分开了；这里的问题是：学习那些对当今没有任何关系的东西是为了什么？“主观手法”使主体同客体分离；相应的问题则是：对当今说来，如果主观主义通过别的途径也能够达到自己的目的，那么，对历史真实几乎没有关系的神话化手法又有何用？简而言之：一方面是已被复原的东西对当今没有关系，另一方面是因“所见”形象之故、因表达主观订下的目标之故而赝制过去——这就是魏曼所提出的责难，用套语说，就是：“将历史真实从历史意识中抽象出来”，“将历史真实收缩到历史意识中去”。

就在这一时期出了一本思想史方面的作品：弗·施特里希的《歌德与世界文学》(1946)。它对接受史研究方法极为有用。施特里希首先考察了影响歌德的人物，然后考察了歌德对他人的影响——大体上按照年月顺序进行排列，直到他死。除了法国、意大利、英国、俄国和波兰外，还在《世界诗艺》的标题下对其它地区作了综述。名为《展望》的最后一章就1832—1932年间歌德的影响作了概述。在这里，歌德形象已经发生了变化：从《葛兹》[1]和《维特》的作者变成了不革命的奥林匹斯山上之神。施特里希的描述涉及到广泛的文学圈子，而社会因素与政治因素却只是轻描淡写地提了一下。

---

[1] 指歌德的早期剧本《葛兹·冯·伯利欣根》(1773)。——译注

接受美学的萌芽

对古典美学的自主学说感到责无旁贷的弗·史雷格尔[1]把阐明效果的任务分派给了心理学家。奥·威·史雷格尔[2]的口气要缓和一些，他认为只有在进行评论时才必须分别对待，否则接受和效果便都是"启蒙观点"。然而C·吉伯得出的结论却是：效果美学是弗·史雷格尔解释学的"核心"，因为史雷格尔的综合型作家和"象征哲学或象征诗艺"的设想就建立在"有活力的并反过来也施加影响的读者身上"，即积极参与创作的读者身上。在论莱辛的文章中，史雷格尔提出了一种历史上的效果批评，一种直接导向接受史现代模式的批评"效果史"。

效果美学和效果史不能相提并论，预计效果与实际效果不是一回事。被史雷格尔视为分析型的作家属修辞学传统，他们利用效果诗学来收到某一"特定效果"；与此相反，综合型作家可以"在自己无穷效果的浪漫意识里放弃'特定效果'，而让每一位有能力的读者在参与完成一个作品的过程中自己通过'至诚的象征哲学或象征诗艺的神圣关系'去确定这部作品在某个时期的效果"。这是将读者从某种道德中解放出来的一个设想。吉伯从这个设想中得出结论：读者成了"作品的真正完成者"。"分析型的启蒙效果诗艺尚在估计可对读者产生的预计效果。与此

---

① 弗·史雷格尔（Friedrich Schlegel，1772—1829），德国批评家、哲学家、语言学家、作家、印度语学的奠基人之一；他认为诗应当是"心灵耳之音乐，心灵目之画图"——译注

② 奥·威·史雷格尔（August Wilhelm Schlegel，1767—1845），德国文学史家、批评家、翻译家、诗人、比较语言学的奠基人之一。——译注

相反，浪漫主义的综合型效果美学不得不冒险越过作品本身在目的关系与效果关系之间所划的那条界线；为了始终一贯，它必须忘掉作者的意图，了解在读者中产生的实际效果。因为，按照浪漫主义的解释学原则，读者对于作者的作品‘理解得比作者本人还好’。”而且，史雷格尔的解释学公式，即在积极参与完成这一意义上的更佳理解，是旨在“通过批评使一部文学作品在其效果史上具体显现出来”，并不如后来狄尔泰所说，是旨在“将天才无意识创作出来的东西变得有意识”，也就是所谓施加心理学影响的创作美学。

在美国文学学中，在W．K．维姆塞特、M．C．比尔兹里（新批评派）和I．A．瑞恰兹（效果美学论）以及L．艾伯克容比之间，也展开了一场原则上相似的论争。在这场论争中，永久自主的艺术作品处于效果美学相对主义的对立面；而在效果美学相对主义的眼里，作品不过是“空洞形式”而已。“通过个别人物的解说而在效果上实现的现实化”就是在这种空洞形式中完成的。

在这两种尖锐对立的观点之间，文学社会学扎下了根，比如列文·L．许金的兴味社会学学派就是如此。许金的文学社会学萌芽在海德格尔和施泰格尔[①]红极一时的时代曾遭到攻击，出版之后也是孤孤单单、形影相吊。许金对公众和兴味进行考察。在现代派那里，两者都变得越来越庞杂了。对作品的兴致不单要取决于作品的质量，而且也是一个过程的结果——参与这个过程的，既有物质力量，也有精神力量。许金对艺术

① 施泰格尔（Emil Staiger，1908 — ），瑞士文学理论家、文学史家、解释学派的创始人之一；同海德格尔一样，他在哲学上也是存在主义者；他认为时代的精神就是“人”，艺术作品则是人的存在的精神表现。——译注

家的社会学观点的转变进行考察，对公众成分（关于各种各样具有兴味的人的学说）进行考察，对宣传手段的意义进行考察也对批评（除开对中介体——学校、大学、图书馆、书商和出版团体——的批评外）的意义进行考察。在这一株嫩芽上，接受史已经粗具模式：从该时代的示范作用范围出发，可以通过概略累计出历史发展情况。这时，可能会出现各种不同的情况：出自作品或是出自公众。第一类情况指的是，对同一本书的、随着时代推移而不断变化的读者阶层进行确定的重要意义；第二类情况指的是，对同一类（未发生社会变化的）公众的阅读兴趣进行调查的重要意义。

相对而言，这是一个重经验的学派，这一学派首先在盎格鲁撒克逊民族地区而不是在德国引起了较为强烈的共鸣。对公众和读者所进行的无数次调查情况在英国文学中有记载。

这些调查自然不具有今天意义上的接受美学性质，但却具有文学社会学性质；许金论《清教徒家庭》一书便是一个例子。第六章把家庭作为文学公众来论述。文学学的这一阶段已经表明，历史上的接受学研究如果不想生产文学的空洞形式的话，那它就得依附于进行接受学分析的社会学基础。

莱奥·勒文塔尔自1926年起参与了法兰克福社会研究所的工作；1928—1931年间发表的许多重要篇章都是他写的，这些文章收集在《论艺术与社会》(1971）一书中。整理出作品产生时的社会关系虽然是本书的主要愿望，但是，在处理交际模式的第一章《文学学中的社会意识》中，勒文塔尔强调的却是"作品和接受之间关系"的重要性。他断定，至今，"虽然在报刊、书信和回忆录中有着数不清的材料，可以使人了解作品在一定的社会阶层和个人中被接受的情况，但研究鸿藻巨著的

效果这样一个对于研究工作如此重要的中心任务还根本没有着手进行。这一任务还得靠文学史去完成。文学史是搞历史理论的，因而须得广泛开展对诗艺的研究。在这里，用不着顾虑迄今世人对诗艺的诚惶诚恐的守护，用不着害怕一头扎进哲学和资料里去钻不出来，因为它的基础是社会理论，这一理论可以给它指出研究方向。”

在图书馆学方面，考察文学效果具有重要意义；这一点还在三十年代就已经指出了。欧根·茹尔茨发展了一种“关于文学作品的文化效果值的学说”(1932)。探求效果值的问题就是寻求“将一个叙述体作品的动态结构同读者的心理结构联系起来”,就是要在作品上寻求这类特性:“通过心理学途径引起阅读人心灵中的力量和激动”；另一方面则在读者身上进行分析，“何种心灵状态和精神状态”使他特别容易接受某一作品。在作品与读者关系方面，迄今强调的只是对“作品沁人心脾之力”进行观察的角度。茹尔茨着重谈了这种观察方法的片面性。对于读者“在艺术作品上感受到的、可以说是吮吸般的积极效果”，他极其重视。他把这种主观的评价因素称之为需要。

约·彼得斯（1954）区分出四个方向，这四个方向是纯文学效果说可能接受的：

1. 扩展自我；“幻想般扩展生活活动空间”（充分有效的、有血有肉的、真正的作品）；
2. 消遣、改换口味、轻松（消遣文学）；
3. 躲避现实、逃避现实（缠绵文学）；
4. 纯粹耸人听闻（低级趣味、糟粕）。

上述的初步区分主要是根据民众图书馆的需求作出的。它

们表明了公众方面的兴趣，这种兴趣在文学学内部只是偶尔才遇得到。

1957 年，卡尔·沃尔夫出版了一本书，叫《文学效果说概要》。在该书中，他还是从一种不理会产生情况和深远效果的现象学模式出发的。他想要见到的是，这种“本质研究”通过效果说而变得完善。他把作者的效果意图同在公众身上产生的实际效果区分开来，把效果量（成就）和效果质（方向）区分开来。沃尔夫这一出发点的前提是：创作始终“具有重要——正面或反面——的教育意义”；创作家个人及其作品对气质相似的人产生影响（“亲和结构了解”）；一部艺术作品能够“对不同的时代和不同的人产生不同的影响”。他认为，解释应该对“创作的效果”加以引导，以“有利于教育的方式”。在他的这一解说观点中，阐述教学内容、环境和风格的教育倾向明确地表达出来了。

古·西歇尔施米特又多次从图书馆职员的立场出发对效果问题发表了看法。他仍然紧紧抱住认为艺术作品具有一种沁人心腑之力的“实体思想”(Substanzdenken)不放，认为：“通常是，一代人在一位作者死后才做出颇有分量的决定：判明他的创作的实体是否确实能够在他生活过并产生过影响的时代之后依然长存不朽。这一筛选过程是无情的，但却是公正的。”西歇尔施米特许这个信念是同莱辛和叔本华等人分享的；而歌德在评论时，对“后世的公道”则大为怀疑。西歇尔施米特指出的是消费文学的意义；“群众所喜闻乐见的读物以定量理解方式使高尚文学顿时黯然失色，比一个薄薄的精本更加准确地体现着时代精神”——这一见识新近才开始传布开去。不过，他承认，在研究“先前时代的阅读习惯”时，所依据的材料主要是偶

然事件报告和残存文献。时代潮流变得显明可见，得把视角从顶峰作品移向一个时代的整个文学社会。

在西德文学学领域，日耳曼语言文学在第二次世界大战后缩进了“象牙塔”；而转向读者便意味着一次“走出象牙塔的尝试”。“这些年来，文学学解释艺术的‘内在论’气象万千；而这个‘内在论’是建筑在当初就极有疑问的前理解和预断(Vorentscheidung）之上的。首先，文学在任何场合都不是一个社会现象这一点，是既不涉及实际的现实，又不涉及历史读者，而仅仅是自身心下明白、超凡入圣的。”

使文学同社会利益相联系的推动力来自日耳曼语言文学的外部。在萨特的杂文《文学是什么？》（1947）中，写作被理解为作者对读者的呼吁；除此之外，文学社会学对作品和公众的考察又引起了注意。

1955年，瓦·H·布鲁福特指出必须对读者进行研究；他自己就发表了两篇具有重要意义的、关于歌德时代文学社会学基础的作品。一篇文章是否可看作一个闭合整体？这个问题他提出来了。须知，“同任何象征品一样”，一篇文章也是“只对活着的圣人才充满象征意义的”。精神内容“并非‘本来’就存在于艺术作品的成型材料之中，而只是‘为我们’这些进行理解之人才存在的”(尼古拉·哈特曼[1])。德国至今仍不重视从社会学上去进行文学研究；该对此负责的因素许多：作品的内在论观点、浪漫派作家的想象（他们在写作时毫不顾及公众)、德意志学者的怀疑（他们把社会学的文学观点同唯物主义的历史阐

---

① 哈特曼（Nicolai Hartmann，1882—1950)，德国哲学家。——译注

释和马克思主义联系起来)。与英国语言文学不同，日耳曼语言文学在读者研究中只占一个很小的份额：如果不算专门研究(也包括戏剧学家在内)，那么，阿·艾洛塞尔、查·鲁布林斯基、卡尔·维埃托尔、弗·布吕格曼和海·金德曼的作品摆在那里，就只好顾影自怜了。整个说来公众研究属于文化史的范畴，但它却能为文学史作出重大贡献：阐明社会学的背景——在这些背景前面，可以见到作品及其作者。从而也就有利于理解文学本身。对由布鲁福特指出的这个方向作出了重要发展的，是罗·艾斯卡皮特的《文学的社会学》（1958，巴黎）一书。这本书把握住了当前的文学动态，并划分出“生产”、“扩展”和“消费”三个范畴。艾斯卡皮特考察了作家在时代和社会里的作用，考察了发表过程和扩展范围，最后还考察了读者、读物种类和机遇。这一基于经验的、自然是限于法国的考察获得了重要的成果。紧接着艾斯卡皮特的工作而来的，是在德国进行的、以民意调查数据统计为前导的分析。汉·诺·斐根的具有代表性的考察《文学社会学的主要方向及其方法》也包含关于读者和中介的一节。

1957 年，马丁·格赖纳对文学社会学的任务表了个态。他认为，作品—接受者这一个综合关系比发送人—作品这一个综合关系具有更大的意义；这是一个同迄今的一切实践与（解释）理论相矛盾的评价。在他看来，探求发生情况的问题是一件“更多地”要求“节奏而非方法”的“并非无须考虑的事情”。倘若文学社会学从读者出发，那它便找到了一个更为幸运的、有条理的开端。首先，他作为任务来加以阐述的是，“确定社会上有以及可能有什么样的作品、什么样的创作家、什么样的时代或什么样的文学方向或什么样的文学类别”。读者绝不会象过去所

认为的那样纯粹是消极的或者只接受。正是在对文艺作品作出反应上面，读者证实了自己的定味功能；同时，读者是在直接关系失掉之后，亦即在印刷术发明之后，才作为无定形的形体、作为公众出现的。第二个任务是探讨传输可能性。技术设施使作者同读者隔绝开来；正是这一隔绝产生出新的文学种类，产生出以心理方法为前导的分析法，产生出消遣文学（读者构成消遣文学的前提；而读者是个集体概念，指的不是任何个人）。

倘若一条道路是通过对读者产生的效果而从文学社会学到接受学研究的，那么另一条道路则是通过解释学，在文学学领域里则专指通过对艺术作品的理解（确切说是解释），而到接受学研究。

这是伽达默尔在自己的解释学中所说的一句话。这句话其实不是对“作为社会科学的一门新的、独立的辅助学科”的效果史讲的；他这样讲，是由于他发现，在“效果史原则”中存在着这样一种可能性：避开所谓历史主义的素朴性。这种历史主义据说由于盲目信赖自己的研究法而忘记了本身的历史意义。就是说，效果史的问题不应当“靠边站，只研究直接同理解作品有关的问题”；效果史的问题应当包含在理解过程之中：“不管怎么理解，不管人们对此是明确意识到了还是没有，〔都是〕作品本身这一效果史的效果。”地平线的概念属于解释学方面的意识；这方面的情况一旦搞出来，人们就能够为那些围绕传统而提出的问题勾画出相应的地平线。

置身于一种历史环境——这指的既不是脱离自身环境，也不是特别的环境“置于”自身标准“之下”，而是“上升到一个更高的普遍性高度，这一上升不仅会克服自身的本位性，而且还

将克服其它本位性”。对伽达默尔而言，至关紧要的是原则性的、解释学上的问题，当然，这个问题恰恰在接受学领域具有重要意义，因为历史的意识正是在这里形成的。为了不至陷入绝对相对性，时刻留心伽达默尔说过的一句话是很重要的：真正的历史意识总是同时注视自己的现实，“具体说，这种历史意识在正确的关系中是历史的另一种表现”。解释学状况是通过随之而来的偏见确定的；偏见是在“同过去相遇”和理解传统的情况下产生的。因而，这些偏见便构成一条当前现实的地平线；自然，这一地平线在检验这些偏见时随时都在变化。所以，当前现实的地平线在形成时绝非没有过去。如同很少有本该获得的历史地平线一样，很少有一条自在的现实地平线。理解倒总是这些被错认作自在地平线的“交融过程”。

通向接受学研究的第三条道路开始自文学史。1960年，结构主义者巴尔特写了《文学还是历史》一文。此文在1963年发表。虽然这篇文章首先是文学史新写法的一张蓝图，也没有谈到接受学问题，但却对社会与作品的关系进行了某些意义重大的衡量。他提出，为了一门未来的文学史，要更加顾及世界（作为政治、社会、经济、意识形态实际情况的地盘）和作品这两个“大陆”的社会关系。文学史大多迄今一直仅由一系列的专著所组成，并且多是按编年史方式写成、杂入了某些历史成分的一连串个别人物的罗列而已。迄今的历史接受学写法也与此类似：第一，彼此间没有关系；第二，同社会现实没有联系的一连串判断。在历史学中，在从国王编年史到历史写法本身的过渡中，都可以发现缺乏联系的“陡转急变”情况。鉴于这种“陡转急变”的情况，巴尔特对文学史写法提出了要求。与此相应，为撰写效果史所必须的要求也提了出来，这就是：只有

当效果史以及文学史不是事实与判断的一连串堆砌时，只有时时把历史的背景作为文学观察的基础和出发点来加以考虑时，效果史和文学史才有深远的意义。

还在 1964 年，克·鲁伯斯在他自己的接受学研究概述中就已经能够断言："在单项的研究工作异彩呈妍之时，在值得重视的工作已经完成之时，对于'接受学研究工作'的考虑和划分，迄今仅是个别地进行，系统进行还刚开始。"他建议将这一文学社会学领域分出条目，区分为出版社会学、书籍社会学(研究读者阶层的动态)，并建议就评论界对文学的接收进行考察。弗·T．布兰查德认为下述理由适用于接受学研究："……接受学研究使人能更好地理解作者及其作品，使人能更好地理解一位作者获得特别成就的类型；它为一个时期的一般文学史（与常常是非文学的一般历史）作出了贡献，它提供了评定敏锐理解力和一大批评论家有否偏见成见的重要数据……；最后，它编纂出评论性言论的、极有价值的条目，这些言论在进行比较考察时最终不仅使批评史和美学史显露出来，而且也使批评和美学理论的基础显露出来。"这一点鲁伯斯也提及了。

依据韦勒克的意见，接受学研究体现了价值相对主义和价值绝对主义的合成；通过"许多批评观点的结合"，接受学研究就同文学史区别开了。"完全真理"对于一部艺术作品而言，是理想的"全部意义"；"艺术作品的存在具有动态双重性：作为文献，它既是永恒的，又是同历史相联系的；基于这一动态双重性，艺术作品正不断地"接近这一"全部意义"。这一"全部意义"是"一个增加过程的结果，也就是不同年龄的不同读者所作的批评史。"接受学研究进行新解说的能力是"伟大文学"的特征（按照艾斯卡皮特的说法）。鲁伯斯为撰写文学史得出的结论是，建

立在接受学研究基础上的文学史家不应当以判断方式行事，而必须以描写方式行事。原则对于自己不作任何评判，也不作任何评论，而只是复述过去评论和评判的立场——原则陷入了这一片面性，就没法站住脚跟。对接受学研究的实践，鲁伯斯提出的建议是，要牢牢抓住下面的两个常数："第一，抓住一位作家，在某些特定的场合下，抓住两位作家；第二，抓住一个紧缩了的接受者圈子。只有这样，人们才能把可以比较的判断放到一起。"这些问题回味无穷；其中有许多后来经过改头换面和扩展又重新被提了出来。

瓦·霍曼在《谈谈文学效果的探究》（1965）一文中作出了重大贡献。倘使撇开意识形态方面的攻击不谈（这些攻击是这位生活在民主德国的作者主要针对联邦德国的资本主义发出的），他的文章对接受学研究是提出了重要建议的。当然，霍曼随时随地都把文学看作教育因素；文学具有改变思想意识的力量；它归根结底只是社会过程中的一种媒介。这是一个新见解；这一见解被所有社会主义的科学家接受，并发展成为下面的观点：效果问题必须加以探讨，以便借助于已认识的效果合法性对社会施加影响，在意识形态先行的意义上去改变社会。在联邦德国，源自商业原因的资本主义利益促成了效果研究；与此相反，在民主德国，占据指导地位的观点是文学具有教育培养的意义。这样的文学必须诗情画意般把握住社会主义的现实；使文学变得有用的前提是对文学社会中的所有过程进行精细的探讨。目的是明确无误的："揭示文学效果的各种联系，可以为创建一个基础作出贡献；有了这个基础，就可以有计划、有步骤地对我们文学社会中的各过程进行指导和引导，而不再自发地用没有多少价值的经验去摸索了。"处于兴趣中心点的是文

学同消费的关系。霍曼之所以没有简单地把这种关系称作因果关系，原因有两个：第一，读者的作用并不只限于消极的接受，他们在很大程度上参与了写作，而并非如作者所设想（常常想象为理想读者）的那样；第二，与生产不同，接受完全是读者自己的事，“在某种意义上”，艺术作品“在阅读人的意识里”才告完成。接受过程体现为一种“艺术作品与读者之间的交互作用”；在艺术作品一边，这是“由文学的审美特性（作为社会意识形态的一个特殊形式）”所决定的；在接受者一边，则是“由构成读者的各个人的变化不定这一情况”所决定的。霍曼的其它成果只须提一下就行了。在对文学作品的效能存在于何处这一问题进行考察的过程中，他得出的（按照提纲的）结果是：（从人性化的意义上讲）“文学作品具有荡气回肠的效能”，这种效能就寓于能改变意识的教育功能之中；通过文学作品的其它方面（形式、语言），这种效能只会被“加强或削弱”，但不会被“取代”，因为“文学效能的性质是意识形态上的，首先是政治上的、道德上的”。在要求确认读者等同于正面主人公这一点上，社会主义的现实主义纲领获得了一致的赞同：“审美接受学的最重要的前提，是把读者和他在某一方面视作楷模的文学人物等同起来，是同他所批判的那些人物保持一定距离。”同通俗读物相反，“好的或高尚的或严肃的文学”主要谋求“表现人与社会的关系并对此关系进行透视，使其本质变得透明”；这种文学的效能作用范围比通俗读物的更深更广。决定这种效能能否转化为实际的，是“读者的乐于接受程度”（接受者方面）和艺术作品的“实际美学质量”（客体方面）。如果创作家得以成功地“用暗示方法使一种无边无际的整体关系变得清晰可见”，就是说，如果作品描写出“人世间形形色色关系的具体完整性”来，那么，

效能转化为实际便告完成。这就是霍曼的看法。倘若艺术作品满足了这些条件，那么，另一方面便是对接受者提出要求：在开发艺术作品中所形成的完整性时，接受者要以创造精神参与工作，“在某种意义上讲，就是把作品继续创作下去、加以补充、进一步深化，以使自己从自身的经验和认识中不断建立起对作品的新关系来。”通过这一关系的建立，积极读者便获得“新的经验和认识”，他开始“在艺术家经历的影响下变化、转化”。读者方面的个性是符合艺术作品方面的取之不尽的特性的。读者接受一部艺术作品的能力取决于下列因素：教育、培养、世界观、成熟程度、生活经验与艺术经验、性格、气质、喜好、情绪等等。艺术作品与读者兴味之间的交互作用决定着文学的效果。兴味本身是由社会因素和个人因素培养出来的，同时，社会因素在重要性上又是超过只在变化时起作用的个人因素的，因为兴味是“人的社会环境的一种精神表现，是他的阶级需要的一种思想反射”。霍曼由此得出如下结论：效果研究必须往经验社会考察的方向继续发展，必须开展多学科的效果研究，因为效果研究处于“一系列科学学科——文学学、社会学、心理学、教育学——的交叉点上”。合作的目的是对文学社会的发展施加影响；文学被降为意识形态方面的教育手段，它的活动范围是一个“被编制了程序的”社会。这首先就跟发端于联邦德国的社会模式不同；为此，这些发端受到了指责，认为它们缺乏社会联系，不过是在玩弄文字游戏而已。

耀斯的接受美学

哈·魏因里希在自己1967年发表、1971年作了补充的

《为了读者的文学史》一文中提出：不要（如迄今惯常的那样）从作者的角度出发，而要从读者的角度出发去看待作品；他把交际模式中的重点放到了作者为之写作的对象即接受者的身上。魏因里希一面往亚里士多德的效果美学逃避，一面强调读者期望中特定常数的存在——这是作者为取得激情所必须估计的。自爱伦·坡和波德莱尔开始，效果美学闯入欧洲，并同灵感美学竞争。亨·C. 吉伯写了一篇文章，名叫《效果史之效果史·谈谈一门新学科的浪漫主义源泉（F. 史雷格尔）》。在这篇文章中，他攻击耀斯、魏因里希、曼德尔考的动议；他当然也提醒人们注意：爱伦·坡的“或者灵感或者联想”在弗·史雷格尔那里就已经作为“本能”和“意图”出现了。

就连萨特在自己的杂文《文学是什么？》中也早已表明了对接受美学的态度。他把写作理解为指向对峙双方——这一对峙促使在作者与读者之间建立一种“气度恢弘的公约”——的一声呼喊：“……写作过程作为辩证关系包括了阅读过程；这是相互关联的两类行动，因而需要进行不同活动的两类人。经过作者和读者的一致努力，具体而又虚幻的客体便呈现出来；这个客体就是精神的作品。艺术只在为了他人、被他人接受的情况下才存在。……阅读似乎确实是感知和创造的一种合成。”

作者让读者明白：“他所给出的着眼点，彼此是由虚空给隔开的，必须把它们相互联接起来，必须越过它们。用一句话说：阅读是受引导的创作。”作品只有在读者能力的水平上才存在。萨特把写作理解为向读者发出的一个呼吁，祝愿他借助于自己那无挂无碍、梦接意感的遐想领悟作者运用语言手段对客观存在进行的揭露。所以，社会变革的基本前提就是遵命于作为社会群而组织起来的全体读者。在《为谁写作？》一章中，萨

特考察了读者的作用，也做出了一个按照接受史方式行事的榜样。魏因里希援引了萨特的话；他认识到，文学社会学此后必须对接受方面加以注意，因为读者群的期望构成了文学作品的一个有机部分。按照阿图尔·尼申提出的读者理论，一部未被阅读的文学作品只是由于有势能才存在；势能只在阅读过程中才转换为动能做功。魏因里希由此得出结论：文学在同读者对话时才存在，因而，文学史就是这一对话的历史。这样看来，与接受过程相比，生产过程着实是南风不竞了。除了顾及代表某一类人的典型读者之外，魏因里希也建议要更多地注视作品内部的虚构读者的作用。在历史上，读者类型学不知什么时候已经扎下了根；人们对这门科学提出了指向读者文学史的建议。当然，魏因里希还没有彻底搞清楚虚构读者与真实读者之间的根本区别。无论用何种方式对动机作出说明，虚构读者都是作者的一个设计；因而，从接受史的目的出发，为了考察艺术作品的实际效果，只能把现实读者抬出来。耀斯把期待地平线的概念引入文学学；而魏因里希在这个概念上面给曼海姆派加上了讯号概念。这种讯号一方面给予读者指示，以减轻读者进行定向的困难，同时又能构成由耀斯主要在诗学类别方面开始描绘的期待地平线。

文学史和文学美学受到冲击，开始转向接受史。这得归功于耀斯。库恩在自然科学范围内曾考察到范式转化现象，他认为这是具有体系特征的方法上的转化。耀斯于一九六九年把它移入文学学。在第一个（古典—浪浪时期的）范式中，古希腊罗马文化被认为是楷模和标准体系；第二个（历史—实证主义的）范式是"历史阐明法"，这个方法以"浪漫派的文学革命"为开端，并且在具有民族性的历史主义中达到了顶峰。此外，现

有文学史的设想不能不追溯到这一范式。而该设想源于"从中世纪直到当今的民族文学的物质统一性",它忽略了各种文学在同一时代的关系——这对一个民族文学内部的历史发展过程是有利的，须知，要把这个过程描述为发展过程,往往是很难的。在修辞学和作品内在的美学中，耀斯看到了第三个（审美—形式主义的）范式。对作品的关注本身使各种解说大量涌现。这些解说全都力图把艺术作品看成是一个"由语言、风格和结构组成的表达体系"。文学学必须在社会面前取得合法地位。出于这个原因，作品内在的、形式主义的方法也受到了批评：艺术作品被看成是独立的了，而这种方法却忽略了它的种种社会利益。探求社会（产生）条件状况和历史效果的问题首先由社会学提了出来。耀斯虽然还没有为当今时代安排任何明确的范式，却也看到了，眼下的危机局面是由三个因素决定的。

1. 文学学"再也不能单独由语文学—历史学或由解说方法学来证明自己的合法性";恐怕只有当它被看作一门解释学科学，亦即"为它的理解提出根据的科学"的时候，这一点才办得到。这样一来，第三个范式的前提，即"文学游离于历史之外、艺术作品游离于自己的效果和自己的公众之外",便被取消了。
2. 韦·克劳斯在自己的文章《作为历史课题的文学史》（1950）中对"由反映论到探求文学社会功能的转向"提出了要求，并打出了以这种社会功能来对抗"艺术的古典自主说"的第一张牌。其后，对"文学与社会之间井然有序的联系"进行考察便被列为研究领域。
3. 如同马克思主义的批评一样，甚至原型批评（弗莱）也承认作品在人类解放过程中具有一种功能，也强调"文学在同一时代内的联系"。至于给结构主义提供第四个范式，耀斯认为还为

时尚早。

“各种宣传工具的挑战”使文学和文学学的自我感知力危机更加深化。“按照甲第文学（Höhenkammliteratur），按照古典的、民族的或如惯常评为顶峰的作品规范培养出来的方法，在非规范艺术的效果面前不灵了。”迄今优先考虑的文选资料是高雅作品，而今天，它们在生活实践的范围里不过是边缘产品而已。

对于树立一个新范式的问题，耀斯提出了三点要求：

1. “象介绍关于艺术、历史和社会现实的情况那样，介绍关于审美形式的分析和历史接受说方面的分析”；
2. “将结构方法与解释方法结合起来……”；
3. “美学涉及到效果，而不再只涉及描述，新修辞学应同样关心甲第文学与闾巷文学（Subliteratur）以及各种宣传工具；要对涉及效果的美学和新修辞学进行检验。”

在这三个要求中，有两处出现了接受学，一次出现在同解说的关系中，另一次出现在同美学的联系里。而在第三领域中，接受说历史的萌芽可望赢得一个基本的意义；耀斯奉献给这第三领域的，是自己的一篇论文：《作为挑战的文学史》。耀斯一方面基于解释学的理论和必要条件而同唯物主义和形式主义的理论进行论争，一方面用社会学关系来掩护撰写文学史的要求；与此同时，他也搞出了自己的模式。这是一个生产美学与描述美学的模式；在这里，生产美学和描述美学的根是扎在接受美学与效果美学之中的，其目的是为文学史找到新的撰写法。

马克思主义文学学的一个中心问题是对下面的事态进行解释：一个按照反映论去再现经济过程的艺术作品是如何能够

"继续提供艺术享受"的①；要知道，作为"一个已经克服了的发展阶段的反映"，艺术作品就只有历史意义了。卢卡契是用古典时期的历史超验概念来应付的：艺术在已被破坏的经济社会基础上发展起来；在这种过去艺术与当今效果之间架起桥梁的，是永恒的理想。反映的唯一任务就是：把艺术收缩到重新认识已经认识了的事物上去，否定艺术的预测特性，只承认艺术是"有意识地推动辩证法前进的政治和社会现实的反映（就马克思的本意而言）"。耀斯认为，在艺术作品中，照美学方式传输的知识不仅再现了从外表美上认识到的事物，而且还通过描写意识形态上未下定论的事物来向意识挑战。在耀斯的眼里，科西克是马克思主义的一个主要见证。科西克强调艺术的双重特性。他认为，艺术是现实的表现，同时又形成一种存在于自身的现实。对一个艺术作品怎么能有比自己的社会经济基础更长的生命这个问题，科西克进行了解答；下面就是他对艺术特性所作的解说："只要作品还在产生影响，它就依然活着。既发生在作品消费者身上、又发生在作品自身的一切，都混杂在作品的效果中了。作品中发生的事情，是作品自身的一种表现……作品就是一个作品，它之所以作为一个作品存在，是因为它要求一个解说并在多种意义上发生影响。"这些见识使耀斯受到启发：既然要提出一种新的文学史写法，就要将两个因素考虑进去。对过去事情的理解过程和再生产过程必须从观察单个作品往外扩展，把作品对作品的关系考虑进去，并且看到它们"在从生产到接受的交互关系中"的联系。"作品同人类的交互作用"也必须从生产过程扩展到接受过程："只有当一连串的作

① 参看马克思的《政治经济学批判导言》：《马恩全集》(柏林1964年版）第13卷第641页。

品不仅只通过进行生产的主体，而且也通过正在消费的主体，即通过作者和读者的交互作用而被传输时，文学和艺术才会变成程序井然的历史。”此外，艺术的功能是可以不单从模仿（摹仿、反映）上去加以确定的。除开“形成感知的（功能）”之外，也必须看到改变意识的功能。

就连最初紧紧抱住共时态语言学不放的俄国形式主义者也认识到，决定着文学作品的，不仅有诗意语言与日常语言的（同步）对抗，而且，从历史发展角度看，也有类别先定性与“文学系列中的先行形式”的对抗。关于文学演变的命题就是由此产生出来的。因而，文学史是按体系顺序来描述的。属于历史关系的生产、社会功能和接受依然没有触及到。

马克思主义同形式主义是尖锐对立、无法统一的。根据这一情况，耀斯提出了自己的看法。在交际模式中，接受者的态度至今不受重视。耀斯就是从这点出发而提出自己的看法的；而看法一提出来，桥梁便在历史领域与美学领域之间的深谷之上架了起来。由此再进一步，他便得出下面的结论：必须打开“生产美学和描述美学……的封闭圈，向接受美学和效果美学前进”，只有这样，才能“把文学作品的历史结果理解为文学史关系”。

第一个命题

“为了更新文学史，必须取缔历史客观主义的偏见，必须把传统的生产美学和描述美学的根扎在接受美学和效果美学之中。文学的历史性不在‘文学事实’的关系上（这种关系是过后才建立起来的），而在文学作品的读者所早已获得了的经验上。这种对话关系也是文学史的本质实况。须知，文学史家在理解一个作品之前，在将它摆到恰当的地位之前，换句话说，在他

意识到自己在读者历史长河中的现实位置、从而可以提出自己的判断之前，他自己总是不得不先当读者的。”

耀斯没有把“文学史”理解为一系列发生史事实、传记事实、历史事实和心理事实的排列组合或先后次序；对于他，文学史是“审美接受和生产的一个过程，这一过程要经过下列手续才告完成：本文得让读者接受，得让批评家推敲，然后又回到作者本人手中”。至于文学的事件联系，耀斯最初是“在当世及后世读者、批评家和作者的文学经验期待地平线上进行勾画时发现的”。

这一命题是有社会背景的；文学与这一背景有密切的关系，文学的活动场所就在这一背景的前台。由于这一背景根本没有提及（与巴尔特不同），出现指责便是可想而知的。这指责是：耀斯虽然把视线从作者身上移到了读者身上，却没有给出同社会现实的任何关系来，因而，他的看法也就同一般的文学史写法一样，只停留在文学领域中。正是读者眼光很容易展开，扩散到公众及其社会环境中去；这一点当然不应忽略过去。

第二个命题

“对读者的文学经验进行分析，就是在颇为客观的期待体系中对一个作品的接受和效果进行描述；对每一部作品而言，在它问世的那一历史瞬间，这一期待体系就从类别的前理解中出现了，就从早已熟悉的作品的形式和主题思想中出现了，就从诗意语言和日常语言的对照中产生了。这样一来，进行这一分析便是在摆脱咄咄逼人的心理说（Psychologismus）。”

这里，耀斯在反对韦勒克。韦勒克是在效果史分析中发现兴味的社会学危险的。在下面三个普遍可作前提的因素存在的

情况下，倘若在一个受支配的感性认识过程中缺少讯息即指示的话，耀斯便有可能看到期待地平线具体显现出来。这三个因素是：

1. "类别的内在诗学或众所周知的标准"；
2. "与文学史外围的著名作品的潜在关系"；
3. "虚构与现实之间、语言的诗意功能和实际功能之间的"对照。

第三个命题

"一个作品的期待地平线是不难复原的，这一地平线使人有可能从该作品对特定读者产生效果的程度和方式上去确定该作品的艺术特性。一个新作品问世；随后便是接受。这时，通过否定信得过的经验或意识到某个时候曾是极重要的经验，这一接受便可能引起'地平线的变化'。倘若把上述的期待地平线同新作品问世之间的距离看作美学上的差距，那么，这一美学上的差距就可以在读者反应和批评家判断的光谱上（自生的成就、遭受排斥或一鸣惊人；零星的赞同、逐渐地或过迟地被人理解）历史地再现出来。"

一个作品将期待地平线打乱，以至于所有的读者都消失不见，而新的期待地平线已经获得认可——只有这时，这个作品才能被接受：地平线的变化决定着读者对某一作品的具体接受。

第四个命题

"在期待地平线面前，过去时代的作品被创造、被接受。另一方面，期待地平线的复原又可能提出本文已经作过答复的一

些问题；这样一来，期待地平线又可能进一步发问，当时的读者是怎样看待和理解作品的呢？这样去进行探讨，便可以修正古代的艺术理解标准，便可以修正日益现代化的艺术理解标准，而这些标准大多是不为人知的；这样去进行探讨，还可以消除对时代普遍精神的没完没了的抱怨。在对一个作品进行解释时，前人的理解同今人的理解是有差距的；而上述的探讨方法可以使这一差距变得一清二楚，使人意识到，作品的接受史是在沟通两种观点。这样一来，人们便会怀疑那种表面上理所当然的看法：本文中的创作艺术是永远现实的，它那客观的和一劳永逸的意义随时随地都为解说者敞开着大门——人们会怀疑这种看法是语言学上的形而上学，是一个正在柏拉图化的教条。"

耀斯一方面阐述说，重新提出的问题可能不再处于"它原来的地平线上了，因为这一地平线已经由当今现实进行了处理；另一方面，他又在伽达默尔对效果史原则所作的说明上下功夫。伽达默尔的说明同科林伍德的命题连接上了；后者的命题是：只有弄明白本文所回答的问题，才有可能理解本文。从这一观点出发，一个文学上的判断是可以作出来的。根据这一观点，耀斯为韦勒克提出的问题找到了答案：遭到韦勒克排斥的"若干世纪的判断"恰恰不只是其它随心所欲判断的堆积——"一种意义势能的逐步释放，这一势能是隐藏在作品之中，在作品的各个历史接受阶段上转换为动能做功的"。"理解在不断加深；它的生产功能"应当为"文学史的接受美学方案"提供依据；这一方案准备对在第二个命题中提到过的三个因素加以考虑；文学的历史性在下列三种方式中表现出来：

1."从历史发展角度讲，在文学作品的接受学关系中"（第五个命题）；

2."从阶段态语言学角度讲，在同一时代文学的关系体系中，也在这一关系体系的顺序中"（第六个命题）；

3."在文学的内部发展对一般历史过程的关系中"（第七个命题）。

第五个命题

"历史上，人们对文学作品的理解有一个发展过程；接受美学理论使人有可能在这一过程中去明了作品的形式和意义。不仅如此，这个理论也要求将单个的作品摆到'文学行列'中去，以便在文学的经验关系中认识作品的历史地位和意义。从文学作品的接受史到事件满篇的文学史，这一接受美学理论表现为一个过程，在这个过程中，读者与批评家的消极接受转变为积极接受和作者的再生产，或者，从另一方面看，在这个过程中，下一个作品能够解决上一个作品遗留下来的形式和道德问题并重新提出新的问题。"

第三个命题是，艺术特性可以在对读者产生的效果上来进行确定。曼·杜尔查克对此提出了异议。异议是他试图将接受美学作为文学批评来使用时提出的，虽然他的异议并不引人注目。不过，他对一部作品对两种不同读者产生的不同效果（如格拉斯[1]的《局部麻醉》在美国与在联邦德国）进行了分析；而这一分析表明，"纯审美的"判断是无法作出的，一部作品的成就更多地取决于完全别样的条件。

由此可见，"美学上的差距"是否可以在读者关系和批评判

---

① 格拉斯（Günter Grass，1927—），联邦德国现当代著名作家；代表作有长篇小说《铁皮鼓》(1959)、《非人岁月》(1963) 等；《局部麻醉》发表于1969年。——译注

断上看出来，是很成问题的。美学上的现象根本不是可以“纯粹”把握住的，而要在由杜尔查克所点明的见解形成因素——政治因素、经济因素、社会因素、宗教因素、民族因素——的联系中才抓得住。

耀斯预先看出会有这种异议。他留下了退步：至少，新事物的标准“不仅是一个美学范畴”：倘使对历史因素进行考察（这些因素“确实在把文学中出现的新事物变成新事物”），这时，新事物的标准才将转为历史范畴。这一限制是针对实践而发的，它当然没有解决下面的问题：为何美学上的现象也得放在由历史限定的背景中去理解？而且要理解为特定美学现象？

第六个命题

“语言学把历时态语言学分析同共时态语言学分析区分开来，而在方法上，这两者又被结合起来。这样一分一合所取得的成果，使人们有可能去克服文学史中迄今流行的历时态语言学观点。在改变审美态度时，倘若接受史的观点同新作品理解与旧作品意义之间的功能联系一再发生冲突，那么，就必然能够通过发展的某一时刻作一个同步交义，就必然能够在等价的、对照的、等级森严的结构中对形形色色的同时代作品进行划线分类，也必然能够进而揭开一个四处蔓延的关系体系。由此可见，如果在历时态语言学的前边与后边再作些交义，使这些交叉点在划时代的时刻上历史地模拟出文学的结构变化，那么，一个新的文学史的撰写原则也就出现了。”

第七个命题

“在文学史的体系顺序中，不仅要对文学生产进行共时性的

和历时性的描写，而且，在文学史对一般历史的关系中，还要把文学生产看作特殊的历史——只有这样，文学史的任务才算完成。文学史对一般历史的关系并不表现在这里：社会存在的画面可以在各个时代的文学里探寻出来（那是一幅典型化了的、理想化了的、讽刺性的或乌托邦的画面）。读者的文学经验进入他们生活实践的期待地平线，他们的世界感知力初步形成，因而反过来又影响他们的社会态度；只有这时，文学的社会功能才将在自己的天然可能性中鲜明地显露出来。”

耀斯的方案最终是针对指明文学的社会教育功能这一目的的，具体说，就是他试图“通过接受美学方法去弥合文学史研究与社会学研究之间的裂缝”。

文学的预测功能为读者提供尚未实现的可能性，并由此开辟“未来经验之路”；这一功能具有特别重要的意义。阅读经验也能够把读者从“顺应环境、偏见和困境”中解放出来。

社会教育功能“在把人从其天然的、宗教的和社会的束缚中解放出来这点上”是与文学相称的。当文学史不是重新描写“普通历史过程”，而是在“‘文学演变’的历程中揭示出这种本义上的社会教育功能”时，在“文学与历史、审美知识与历史知识之间的深谷”之上便将架起一座桥梁。

不难看出，在这里谈到的思想中，虽然有许多在数年前就已经问世，但耀斯却是把它们系统化并继续从中培育出一个与世抗争的新芽的第一个人。

汉斯·京特把耀斯提到的那些捷克结构主义者的贡献作了总结。扬·穆卡洛夫斯基对艺术作品和语义学平面上的审美客体作了区分：艺术作品是物质标志（文物），审美客体随同接受者的经验等级而变化。费里克斯·沃迪茨卡又把结构主义的这

一模式同英伽尔顿的现象学模式划分开来；他强调，不仅概述式的段落变得具体了，而且，在已经变化的条件下，整个作品的结构都获得了“一种全新的特性”。

穆卡洛夫斯基和沃迪茨卡特别注意研究审美标准。历史标准体系的复原是符合耀斯的期待地平线客体化的。标准结构是由各种各样的审美规范标准所组成的；这一标准结构的领域同社会结构相连。穆卡洛夫斯基甚至还接受了处于标准等级和社会两者之间的结构同源说(Strukturhomologie)。

耀斯萌芽批判

耀斯的文章发表之后，立即发生了争论；这场论争引起人们对于理论的思考，引起人们对于理论实际运用原则的思考。德国批评界最重要的意见将在下面作一简要介绍；先让“资产阶级的”批评家发言，然后由马克思主义的批评家讲话。

马克斯·维尔利对“一部新文学史纲”持怀疑态度。在文学对自己解放功能应尽的(即便是挨上了点边的)义务里，他觉得可以照见“进步理论的少许残余”，“即便这种进步纯粹是消极地以从各种可能束缚下得到的解放”这一面貌出现的，就是说，这种进步把人引向的是一个“彻底空洞的自由”。“这是黑格尔的历史目标——自我实现自由——的渺渺余响！”

卡·罗·曼德尔考概略地对以维姆塞特和比尔兹里（新批评派：作品固定结构论)为一方、以艾伯克容比(作品空洞形式论)为另一方的对立观点作了了解；然后，对耀斯的研究进行了深入的考察。对于耀斯的研究，他批判得少，更多地是按照科学史要求进行编排，并对一些提议作了扩充。

1. 曼德尔考怀疑“期待地平线”概念的实用性，并且，在历史同时性的平面上划分出三种不同的“期待背景”：时代期待、作品期待和作者期待。由传统习惯所解释的时代期待可以充当接受美学方面作品分析的对照背景；曼德尔考举出一个典型例子——卡·路·施奈德尔的论文《克罗卜斯托克①和十八世纪德意志创作家语言的再生》。曼德尔考把作品期待理解为作者对一个作品的凝注，这一部作品被视为衡量他后来作品的标准（《维特》、《布登勃洛克一家》、《柏林亚历山大广场》②）。作者期待是第三范畴。这一期待可能是从作者“身后名”看来的障碍，至少可能是作者一生的障碍；因为一旦打上举世闻名成就的印记，读者就不再能够不偏不倚地接受完全两样的其它产品了。在“全部效果史的时间进程”中，期待地平线不断上升；并且，由于受传统习惯限定的地平线在不断重新形成或毁掉，要对各个阶段的期待地平线进行区分，就变得更加困难。
2. 对于曼德尔考，在接受史描写上的第二个困难来自“接受美学过程的反馈效应”。效果史从来就不仅是一个作品的效果史，而同时并始终都是所有作品的效果史。解释学的区分处“并不就在于过去对作品的理解与今天对作品的理解之间”，它也包含在“与作品同时进行的接受过程”之中，这是由于本身的期待地平线在“对其它期待地平线作出反应”，因而在随时变态的缘故。
3. 效果史的第三个方面是作者、效果、效果对作品的影响这三者之间的关系：作品有时能够体现对所预测的接受的反应。

最后，曼德尔考发现，效果史超出了单一判断史或单一接受史，发现效果史正在侵入外国文学的地盘。同一位艺术家（确

① 克罗卜斯托克（Friedrich Gottlieb Klopstock，1724—1803），德国古典前期的著名诗人。——译注

② 德国作家德布林（Alfred Döblin，1878—1957）的小说，1929年发表。——译注

切说是艺术作品)对另一位施加直接影响的领域相靠，即同过去称作影响史的领域相靠，与描述美学和生产美学地界接壤——须知，对其他作者进行判断常常就是"以人为鉴"。作为超越文学领域的全景，效果史最终会扩展到普遍文化史去（如歌德的效果史）；起初，这只是个理论模式，要实际运用它，还将碰到猛烈的反抗。曼德尔考有理由在结尾处对接受美学方法的绝对化提出警告，此外也对"逃入效果史观察方法的危险"提出警告：收集历史接受方面的证据以及这些判断的相对效果很容易使自己变得毫无主见。

亨·C．吉伯发觉忘了对曼德尔考的模式进行批评。于是，他提出，作为每一效果批评的解释学原则，必须"也对评价标准经常进行审查"，就是说，"从一个文学作品的效果出发，经常对这个作品的意义提出疑问"，以避免发生"新材料总是按照变成典范的同一个效果模式"来安排的危险。所需要的效果批评"只是作为方法学上的自我批评"才是"可信的"；在效果史意义上的文学学中，效果批评表现为：文学学必须"不仅保护自己的对象，而且，为保持连贯性，首先保持它在传统的规范化面前的自知之明"。由此便导出了"文学规范审查"；这是效果史考察的重要任务之一。

迪·哈特指出，歌尔德曼和耀斯谈到了描写手法的渗透问题。他指出，这两位把形式或多或少已有变化的结构概念搬到了文学传统。"在共时态语言学和历时态语言学的概念中"来给结构概念作方法学上的阐明，自然使下面的情况变得十分明显：这里谈的不再是复原传统关系并使它变得彰明较著（这个关系已经破碎；解说者自己就处在这个关系之中），而是谈的对时代进行详尽的分析——解说者认为时代是超然物外的；其实，

假定一门体系学遭到不公正的谴责，那么，在这种情况下，时代可以给描写为在风格、兴味等文化方面的统一体。根据这一看法，作为结构体系来描写的本文、文学和文化时代，它们相互间的历史发展联系是通过对各个阶段的“横切面”进行比较来保证的。倘若按这一观点来对一个已经过去的时代进行划分，那么，这个时代就很难再作为历史来描绘了，因为再没什么可说的了。

盖·凯泽在新观点的附加收益中立刻看到一种“文学史萌芽的危险萎缩”；对于耀斯期待地平线可显象性的必要条件，他持怀疑态度。“期待地平线的可显象性”是同伽达默尔的本文解释学成果的可显象性分不开的，因为“期待地平线同研究它的人的历史位置也是相对的。当然也存在一个区别——同一个本文所进入的期待地平线比起来，这个本文要容易理解得多。这大概是下列情况的实际原因之一：接受学研究至今被忽略；写一部接受美学方面的文学史将是困难重重的。在密切注视单个作者的接受或历史变化的接受时，须得抢拍共时态文学体系的横切面镜头，以供分析之用。而写一部接受美学方面的文学史却毕竟是另一回事。至于耀斯的纲领，它是集中在对单个作者或对历史变化的接受加以密切注视上面的。”凯泽发现，在接受史萌芽中包含片面对待艺术作品的危险：艺术作品的客观质量将被忽视（这有利于作品与读者的对话），传达“意义潜能”(Sinnpotential)和“虚拟意指”(Virtuelle Bedeutung)的“什么和怎样”将变得空洞无物。另一个危险在于，只要文学与社会的关系不是什么文学与读者的关系，就对它进行排挤，换句话说，这一危险在于，不许强调消费领域是以生产领域为代价的。“将文学的历史因素与文学的美学因素加以对照，这是由

耀斯确定的。这其实不是什么对照,因为美学因素也是历史的,两个因素的沟通在任何情况下都不仅发生在它们的接受与效果范围之内,这种沟通在艺术作品本身之中也在同时进行,因为历史因素也可从美学方面来理解。"文学作品"从一问世起就是历史的,从内容和形式的本质看去是历史的……它在自己的传输特性和自己的效果方面也同样是历史的"。作为"读者期待"的文学期待地平线被耀斯果敢地作了过高的估计,代价是牺牲文学和作者的社会直接关系。凯泽在耀斯萌芽中看见的最后一个危险是:"接受美学、生产美学和描述美学这三者是很容易统一起来的,但他却用接受美学去反对生产美学和描述美学。还不仅如此。效果美学观点的意图在于艺术作品的效果,接受美学观点则意在实际效果;要把效果美学观点织进接受美学观点中去,要使描述美学观点不管怎么……起到作用……这就困难了。面对这种困难,耀斯还在时常摇摆。"在这里,批评的锋芒所指,是作品地平线;依照耀斯的说法,这一地平线是可以起预测作用的。

原则性的对照在本文的不同观点上表现得很明显;与沃·依泽尔相仿,耀斯在对照中见到的是一种意义潜能,这种潜能在转化为动能做功的各种不同情况下才会具体呈现出来。而凯泽见到的,肯定是一个客观内在质量的本质概念。耀斯断言:古典作品在时间进程中将会失去自己最初的新奇性,将会变得不足为奇、理所当然,并因此滑到烹调文学[1]的危险边缘;在阅读时感到毛骨悚然,那才能把它们从烹调文学的边缘解救出来并拯救出它们的艺术特性。凯泽对耀斯的这一断言表示怀疑。

① 烹调文学 (Kulinarische Literatur):指不须动脑筋、能让思想在松弛状态下获得享受的读物;这类读物不注重质量,只追求"味道"。——译注

凯泽的论据是，耀斯提出的“毛骨悚然”阅读在(烹调的)消遣文学中没有取得什么成果，就是说，在消遣文学中不会发现什么艺术特性。由此可以得出结论：区别确实是有的,并且“恰恰是在于：古典文学的本质，它的世界构图，是那么丰富，寓载了那么多问题,使它在数百年之后依然能向读者提出同样的问题，并且还不断提出新问题，读者一旦洗耳恭听、探赜索隐，便会听出真谛；而其它的作品，一旦熟悉之后便变得陈旧，因为它们容纳问题的潜在能力已经枯竭，这种潜在能力所回答的问题也就不了了之。依照耀斯的看法，人们就可能认为，古典作品之所以是古典的，在于过去情况的纯历史再现；古典作品起初并不是古典的，而是令人惊诧的。不，另一种观点认为，古典作品之所以是古典的，是在于它们永远具有新的现实性，这种现实性促使我们去思索。”这两种观点之间有一个本质的区别，这区别就在于对艺术作品的表述：一方认为作品原本是对一个问题地平线(确切说是期待地平线)的回答，另一方认为作品原本是问题潜容量。艺术作品的涵义势能通过具体化而能够转换为动能，这是艺术作品的特性。回答特性符合艺术作品的这一特性。而问题潜容量的定义符合作品内在质量的能动本质概念。凯泽批评耀斯，说他忽视了一部作品对文学的形式和内容发展的间接影响，而这一影响的变化给这一艺术作品的存在提供了证据，即便这个证据再也不会受到读者的什么直接好评。凯泽的这一批评恐怕太过分了。

倘若作品美学论的一个支持者同接受美学论的一个支持者相遇，凯泽的批评总的看来将会又一次表明两种观点是水火不相容的。要同意前提吧，那异议正对上号；不同意前提吧，那就缺乏前提。

哈·艾格特写了一篇关于德意志各种历史小说效果史的论文；他在论文导言中也对耀斯的萌芽即在棘手的时代精神研究的划分方面表了态。在回答探求文学的“社会教育功能”这一问题时，耀斯在“文学预测功能的经验”中去寻找摆脱困境的出路；这困境就是：文学演变的形式主义理论给不出什么令人满意的“关于文学和社会发展关系的回答”。艾格特有保留地认为，“显性和隐性的诗学同各种主题和语言姿态的组合”必须作为“潜在期待地平线”抽象地存在下去，因为这一组合是在同含义不精确的读者打交道。然而，只要“期待地平线的典范结构”被用作“确定文学更新的达标度”，那它就有了用武之地。不过，运用这一方法还没有给出有关“这一更新的社会教育力量”的证据充足的说明；此外，他觉得耀斯在运用“‘文学演变’复原”的程序法去“实现人的解放”这一点上所表现出的乐观主义并不妥当。

在许多场合，社会上影响颇大的作品，其解放效果并不能归结为美学上的更新——理由多半是，要通过作品的主题思想（如《包法利夫人》），或通过为解决读者生活实践而提出新的解决办法，以使人对占据统治地位的道德产生怀疑。用历史小说的例子恰恰可以表明，“文学作品也为阻止解放卖过力，虽然它们在文学体系的顺序中是作为更新来记载的”（艾凯哈德引自卢卡契）。耀斯的“解放”这一概念缺乏在社会理论或历史哲学方面论据充分的定义。而异议的提出却是有根有据的：倘若证明不出对单个读者的特有效果，那么，期待地平线的理想类型说便依然停留在文学现象的空荡荡的无拘无束空间之中。这种效果不是通过“对一条超个人的期待地平线进行抱怨”可以把握住的。为了把文学的“实际社会功能搞出来”，这种“抽象的”期待

地平线是不适用的，只有“通过特定读者的形象化”才能为文学史撰写所追求的这一方式奠定基础；就是说，为此所需的材料只可指望从读者社会学那儿弄来。

最终，只有当文学史既从生产一面又从消费一面出发扎下社会学的根时，文学史才是可能的。对艾格特的批评可以作个这样的总结：他想通过把作品同社会上各个不同的读者阶层联系起来的方法，把耀斯的理想型的、因而也是文学性质的萌芽同期待地平线和读者区分开来；只有当文学对社会具体阶层的实际效果是可以确定的时候，才谈得上文学同社会在社会学方面的联结。

韦·鲍埃尔、沃·毛塞尔和其他人著文对柴兰①的诗进行效果分析。他们在导言中对米·里法太尔的《接受分析法与纯粹描绘的结构分析法：二者必居其一》和耀斯的接受美学萌芽进行了研究；同时，他们的分析把费里克斯·沃迪茨卡的提议也考虑进去了。他们的唯一批评点是：他们确认，耀斯缺乏一个定义，关于他自己所提出的读者型的定义；当然，“思索着的批评家”和“重新生产着的作家”他是提出来了。但却同样缺乏从社会学上对读者进行划分的分析，缺乏对他们文学基础的调查。历史接受分析的一个特殊问题描绘了史料情况：一方面，“在挑

① 柴兰(Paul Celan，1920—1970)，德国现代派诗人；他的诗中含有对法西斯的憎恶。这里指的是他的小诗：《太阳光线》；该诗全文如下：

太阳光线
撒向灰暗的荒原。
看，一棵树——
高尚的思念
幻入阳光、幻出音响：
没错！有人在歌唱——
在人寰那边。 ——译注

选和分析文本时，历时态语言学看问题的方法"在起作用，因为它依赖于考察者的立场；另一方面，"部分是偶然、很可能是残缺不全地流传下来的一些接受学文献"需要"共时态语言学横切面"。

苏珊·米勒－汉普芙特对自己的同时代人接受君特尔·艾西[①]的抒情诗进行了考察。她在考察中也对耀斯的萌芽发表了看法。倘使解说者把作品放到它的具体历史联系中去并在其接受条件和效果条件中去理解它，那么，他就能够"通过理解和讲解把艺术作品从主观和无法核实事物的领域里"提取出来、放进"可具体化事物的国度"。在同阿多尔诺[②]和耀斯的论争中，她对"期待态度"表示怀疑："公众对艺术作品的众多反应"并不是一致的，"而是从当时的具体社会环境以及个人的宝贵经验出发以多种方式表达出来的"。艺术上的社会成分，照阿多尔诺的说法，首先可在生产上看出来：这种"对从社会方面去勘破艺术的兴趣"必须转向生产，"而不能以对效果作点调查、分分等级为满足；出自艺术作品及其客观社会内容的社会原因，这些效果常常是相去天渊的"。在某些章节中，阿多尔诺和耀斯对于接受在文学作品的内在艺术价值方面所起的作用，比如接受对磨去批评锋芒的效果，是有一致评价的，但对他们艺术见解的根本分歧却并不马虎。与耀斯不同，客观存在的艺术内在价值在阿多尔诺这里是确定不移的，是客体本身固有的美学质量；因而，社会内容得在生产中找出来。带有根本性本文见解（确切

---

① 君特尔·艾西（Günter Eich，1907—1972），德国作家；其作品有诗歌、广播剧等。——译注

② 阿多尔诺（Theodor W. Adorno，1903—1969），德国哲学家、社会学家、音乐学家；他对美学素有研究。——译注

说是本文理论）的这类批评便由此而来、由此而在。米勒-汉普芙特断言，如果撇开“对当时具体历史环境的客观社会关系所作的分析”不谈，那么，阿多尔诺的“理论需求”就会逐渐消退；耀斯的接受美学依旧是“形式上的”，“只能肤浅地基于经验为艺术作品和接受的关系提供证明”，如果同意它关于本文是一种具有客观内在质量的本质这一概念的话，它会具有特殊的权利。

诺·格累本的基本论文《文学心理学》为文学学的一个“经验上的根基”提供了材料。这篇论文所提出的异议也同样能迅速加以处理。他有理由发觉魏因里希、依泽尔和耀斯的文章是处在一条线上的。如果说，那种“仅只具有势能的、独白般的艺术作品”依赖于“交际性的复制”，那么，重点就不可避免地给移到接受者方面去了。格累本看到了耀斯同解释学传统的关系，而他自己是反对这个传统的。于是，他的主要反对意见便指向下面的做法，这就是：在解释学的道路上使“这一期待地平线作为关系学而出现”成为可能，“却不对其间出现的文学理论方面和方法学方面的意见分歧作详详细细的报告”。耀斯接受理论的结论(或前提)是依泽尔的本文理论；无论人们怎样乐意站在优先权一边(比较《本文理论》一章)，双方互为对方前提的情况是毫无疑义的。

在《文学学和语言学的基本特点》这本文集里，耀斯的萌芽在三个方面同时谈论到。这三个方面是：解释学（彼得·鲁斯忒荷尔茨）、文学社会学(乌尔斯·叶基)和文学描写(荷尔斯特·阿尔贝特·格拉塞尔)。鲁斯忒荷尔茨着重指出，伽达默尔的解释学是接受史过程的一个先决条件；当然，耀斯通过自己对待传统的批评态度而同伽达默尔有所区别。然而，倘在分类时把

耀斯的萌芽当作一种可能的、“介于伽达默尔的解释学和批判理论的、追求解放的认识旨趣之间的合成物”，对此，人们却不敢不假思索就表示赞同，因为，耀斯理论一贯基于结构主义的本文理解，而结构主义的本文理解是把阿多尔诺的思辨本体论的艺术概念给排除出去了的。

乌尔斯·叶基是从文学社会学的角度去考察耀斯的萌芽的。是哪些现实的读者在享受文学？文学对接受者施加了什么样的、经验上有据可查的影响？他强调得对，不应当把文学性本文理解为发送者与接受者之间一个交际过程的媒介。由交际学到接受美学的通道是颇有疑问的，因为，交际性文本的意图和非交际性文本的意图是千差万别的。

最后，格拉塞尔从耀斯本人提出的“文学史是接受史”这一角度来考察接受史的萌芽。他对耀斯的模式持怀疑态度，因为这个模式只求从单方面的接受观点出发去理解文学。如果接受美学被理解为：作品是“通过所有同处于历时态语言学或共时态语言学关系中的其它作品的标准”而获得自己的意义的，那么，接受美学就不会越出传统的文学史撰写的框框。须知，把“文学史背景”概念改为“文学教育期待地平线”，这对于作品接受而言，“事实上没有什么进展”。接受美学“不应借助于对读者进行文学教育而重新涉及文学史”，相反，倒更是须要“严肃认真地估量历史时刻本身，估量作品问世、新效果产生的那一历史时刻”。格拉塞尔的这一提法指的是当时各个接受阶段在其主观可经验性中的历史局限性。而今天却有社会史、社会心理学和个人心理学的资料可供这么一个“历史时刻”的人为（再）现使用。格拉塞尔谋求使一个“文学的批评社会理论”成为一个完整的领域。因而，他的批评多半应当这样来理解：文学的接受模式同实际读

者、文学与历史之间的具体联系还没有建立。

对下面的意思所作的每一批评无疑都是正确的：理想型读者这一提法已经说出了对于现实读者的看法并建立了文学与社会之间的关系。虽则将重点由作者移至读者便显然是把艺术作品的关系放到社会上去——当然，这只是在也遭到阿多尔诺尖锐批评的肤浅意义上而言；然而，借助这些读者或这位读者之类的笼统概念只不过建立了另一个停留在文学范围内的辅助结构而已；这一辅助结构却无法运用到社会上去，无法运用到有着社会差别的读者上去，而在社会内部又用不到读者个人身上去。犹如艺术作品中所预计的读者是作者的一种虚构一样，"这位"读者（确切说是"这位"接受者）也依然是科学家的一种虚构。文学与社会的关系在接受美学领域里无法通过一个思辨的理想型，而只能通过可凭经验加以把握的单个读者或在其社会结构方面准确辨认出来的读者而获得。

在经验的接受研究领域里，意见纷起，沸沸扬扬；这数不清的意见来自交际科学、社会学、民意调查、出版业诸方面。与此同时，在接受史方面，萌芽却依旧只是长在一些单个的现象上。一部植根于接受史基础的文学史还没有撰写；要写出这样的文学史，尚须克服难以计数的障碍。

1972 年，斯图加特的日耳曼语文学者会议提出了"赋予语言学和文学学以历史意义"的口号；在会议十个部分的议题中，有两个部分是关于接受学的[1]。在这里，曼德尔考的阐述特别使人感兴趣。在格奥尔格·卢卡契的美学里，艺术作品具有心灵净化功能，能"征服"消极接受者并"使他失去行为的能力"，就是说，人们对"真正"艺术的潜在效力深信不疑。而同时，在新近的马克思主义的研究中，对功能主义文学进行考察的趋

向引起了人们的注意。如果说作品的“独立王国”由西德的进攻给摧毁了，如果说作品的本质特性也遭到怀疑，以使解放了的主体在艺术作品具体化的情况下获得具有决定意义的角色的话，那么，与耀斯和依泽尔相对照的是，罗伯特·魏曼和曼弗雷德·瑙曼同样也成功地获得了“接受学所需的必要条件；这门接受学是受控制的，是含义清晰的，它通过对分派机构加以监控来限制读者的自由”。在魏曼和瑙曼这里，生产美学占有绝对的优势；与此相应的，是受控效果的必要条件。在形形色色的美学纲领后面，是对立的社会秩序：在联邦德国是多元论和怀疑论倾向，这种倾向一方面具有成年读者的理想，另一方面具有作为往‘空洞形式’转化的一种号召结构的文本；在民主德国是提纲文学，它的意图是对读者进行教育，对读者施加影响。这种文学的明晰性同多价的美学要求不可调和地对立着。对于不是建筑在预计效果上、而是建筑在（不受控制的）真实效果上的真正的接受美学，在社会主义的文学理论中目前还没有它的位置。读者的自由和国家的插手控制是彼此排斥的。

韦勒克已经在自己的《文学理论》中对文学史撰写问题、评

---

1 这两个部分是第二和第七部分。

第二部分：1.赫·布拉凯尔特：《对生产接受理论的思考》。2.沃·豪布里希斯：《在文学接受学控制模式中的障碍。文学史中的中止问题》。3.奥·埃里斯曼：《接受史撰写的论题——从十九世纪尼伯龙根之歌的接受史谈起》。4.荷·布隆奈尔：《中高地德语抒情诗人在中世纪后期与近代早期的传说和接受。他们研究的问题和方法》。5.卡尔·贝尔陶和乌尔里希·维斯：《谈接受美学批判》。

第七部分：1.卡·罗·曼德尔考：《在特别考虑到马克思主义文学理论情况下的效果史问题》。2.格·叶格尔：《歌德的〈维特〉：一个接受美学模式》。3.皮·格拉平：《十八世纪法国的维特接受观点》。4.哈·艾格特、汉斯·克里斯托夫·贝尔格和米哈依尔·鲁契基：《谈审核接受概念的必要性》 5.海·希尔曼：《接受——基于经验》 ——译注

——译注

价和效果问题表过态。显然，他也在搞耀斯的方案：用接受美学方法来写文学史。

文学史撰写中的两个极端是："要么文化史，要么批评文集"。就是"文学批评史"也无法摆脱这种进退维谷的处境，因为"在批评的顺序里什么程序也"确定不下来。耀斯关于接受史的设想"从根本上讲只是兴味史或批评史的一种新说法"。

对于架设"从读者和批评家的反应史到自己的第二种方法即研究内在的读者层"的这座桥梁，耀斯是怎么设想的，他没有说清楚，也不想说清楚。韦勒克申述他怀疑的论据是，"在作品本身中的这位隐性读者与作品的接受史、与作品的历史展现之间"恐怕"根本没有连续性"。"向读者发出的号召、信息或指示可能根本就没人听见。这种展现毕竟只能从批评史中去复原，而'批评'自然不仅能包括形式上的批评，而且也能包括书面证据、谈话记录等等。"

沃迪茨卡对诗人杨·聂鲁达[1]的接受进行了考察；在这篇考察文章中，他回顾了"在背景变化的评价中所出现的摇摆"。韦勒克对这篇文章发表了看法。他完全有理由指出，这个方法虽然表面看来会排除"纯粹主观主义"，但实际上"却只不过"是走到"陈旧的历史相对主义"而已，这就是所谓"艺术作品取决于读者对它的看法"。韦勒克在所发表的各种文章中对自己与众不同的客观主义评价立场作了解释。借谈论接受史考察是否会认为客体(艺术作品)或主体(接受者)带来更多好处这个问题之机，韦勒克投票赞成主体；照他的见解，美学上的现象无法用历史范畴来进行分析：

---

1. 杨·聂鲁达(Jan Neruda，183[illegible]—189[illegible])，捷克作家；作品有抒情诗集、中短篇小说以及文学批评文章。——译注

"首先，接受史的全部价值就在于：接受者的各种各样的历史态度得到了澄清；不过，在由接受学介绍过来的一部文学史中，作品里也有许多东西依然未发掘出来或未被认识。而我的主要异议依然是：一部基于接受史的文学史也没有把人们从进退维谷中领出来——一部美学产品史既无法用因果关系范畴去把握，也无法用演变范畴去理解。"

马克思主义的态度

魏曼在好几篇文章中对耀斯的模式表了态。在他看来，接受美学是陷入一场危机的资产阶级文学学的一个汇聚点。魏曼费心费力地着手接受史的尝试，试图架设起一座桥梁，"以沟通相互对立的主观现实关系（"见诸实现的新阐述"）和客观过去复原（"博物馆中身临其境的解悟"），沟通相互对立的现代派与传统派对待文学历史的态度"。他承认接受美学的方法。他认为，"从文学事实上所具有的、形成历史的效果看来"，接受美学的方法把握住了"文学的历史规模"；他认为，接受美学的方法承认"文学具有的绝不是一种社会功能，而是一种'从本义上看是形成社会的功能'"。然而，在毁掉"历史客观主义"（耀斯）的同时，却存在这么一个危险：即忽视"文学史过程的历史客观性"，忽视由社会制约的文学作品的生产。虽然耀斯最初只要求一种基于接受美学的生产美学，但他在自己的阐述中实际上却走得太远了。他把文学史解释为一个过程，这个过程是这样完成的："通过接受着的读者、自己重又生产的作者和作出反应的批评家而将文学性本文转化为现实"。魏曼的批评是，文学史"不单单"存在"于已有本文向现实的转化之中，而且也存在于

新的本文创作的行动之中”。这一批评没有击中耀斯所谈实际情况的要害。要知道，耀斯的模式是注视着生产及其期待地平线的，因为，从接受者这方面看来，确实蕴含着对生产过程发生影响的反馈效应。

由魏曼作为对立面提出的“文学史的人文主义理论”虽然把接受史规模考虑了进去，然而，它所优先着重的还是发生史：“它恰恰将是从发生与效果在历史—美学上的交互关系出发去理解文学的历史性，也恰恰将是在这一交互关系中看到自己本身任务的‘困难’”。指责耀斯放弃了发生史，这是站不住脚的；对“从社会学方面去探究社会期待地平线”的可能性所持的反对意见倒是更为符合实际情况——这指的是，同生产过程本身相比，“期待关系说”大概确实是更难“客体化”的。期待地平线或者几乎无法再现（在中古时代），或者“分裂成互相矛盾、彼此抗争的五花八门的读者期待”（在近代）。这一关系说也许只不过是附带开始了新的生产而已：它谈到了反馈到作者的读者需要。

鉴于不可避免的相对化，对于魏曼而言，探求作品（发生史）客观性的问题，探求解说者与作品之间历史关系的问题便提出来了。他所见到的相对化危险就是：接受史会把各种接受的千差万别的价调整得一溜平，“会从历史评价的世界观方面的困境中”提炼出“所有‘效果承担者’都有发言权的议会德行”。虽然接受史模式把文学史从“一种永恒含义的理想主义”中解放了出来，然而，“创作真理”又掏空了文学史的根基。魏曼的批评取决于他的本文观。对于他，创作是可客体化的、颇具物质特性的、同时能够成为改进自身评价手段的一种产品。就此而论，他拒绝了下面的态度：“把迄今所有解释标准”当作“无限的、

诗趣盎然的意义潜能的平等释放”。对他来说，正是发生过程具有可客体化特性，而从这特性中产生了自己进行评价的可能性——各种接受都在刻度盘上显示出来，而整个刻度盘是由这一评价所标定的。在《作为文学一历史范畴的传统》一文中，魏曼还从批判资产阶级文学学的角度来处理接受美学方法。他认为这个方法在“对文学史的当代一历史功能进行确定”方面不灵。照魏曼的意见，“文学史关系在客观上是可以阐明的”，因而他在这里也对放弃文学史关系的态度进行了批评。耀斯不顾他的要求而把这一关系降级为“过后才确立的关系”：“文学生产的历史顺序”将不理会它的客观性，许多单个作品的关系倒更会“对后效、对其接受标准加以限制”。不去探求文学史同历史过程建立联系的客观性，其结果是宣布废除“物质性的传统概念”。晚期资产阶级社会的批评家，如阿多尔诺，认为传统是一种破碎的反面关系；而魏曼就是从这种关系中推导出接受美学的。接受美学萌芽是相对主义的；针对这一相对主义，魏曼提出了自己的设想：“在文学史工作和一种有活力的传统意识之间建立联系”。这一设想是建立在一种“果断的效果史意识”上面的，而这种意识“同文学史（亦即文学的模仿功能）论证的客观性并不是对立的，而是……使这一文学史随时面对自己的‘超时代的’（千变万化的表达功能的）效果”。

曼·瑙曼更加精细地搞出了旨在社会实践的（假）接受美学的萌芽。文学不是凝神冥想着的接受者的消费对象，文学使社会上“活动着的”主体发挥出主观能动性来。这样，他就纠正了耀斯对马克思主义文学理论的片面解说。耀斯只顾及了马克思主义反映论里的文学模仿（摹拟）功能，却没有看到文学的教育功能也是由马克思主义者提出来的。“掌握文学”是用来为马

克思主义的意识形态服务的；社会主义国家本身以自己的政策来对掌握文学的条件——“文学创作”、“传输渠道”和“读者文化水平”——施加影响。生产对消费的优先地位早已由马克思阐明。生产先为消费创造客体，然后再造出消费方式——每一个文学作品的主导思想都是要告诉人们该怎样去解作品的个中三昧；最后，生产所创造的“不仅有主体的对象，而且还有对象的主体”①。产品决定着（确切说是驾驭着）接受，生产决定着（确切说是驾驭着）消费——这个命题有自己的艺术特殊表达，这一表达就出现在马克思和恩格斯的下面这句话中：“同任何其它的产品一样，艺术品在创造能够了解艺术并且能够欣赏美的公众。”②所有这些考虑的前提是，完全信赖艺术的效力，完全信赖它对公众施加影响的可能性。在接受过程里，艺术作品具有指导功能，这个功能表明，生产美学具有无可非议的地位。艺术作品的物质特性是艺术作品“教育功能”的另一个先决条件，是为一种政治纲领服务的。本文的内容是可以客体化的，是颇具物质特性的，它旨在产生效果。本文内容、教育提纲和可（由国家）调节的公众，这三者互相制约——在方式上几乎完全同于“呼吁结构”本文（可通过各种不同方式而现出来）和资本主义市场经济（也有公众，不过是间接操纵的公众而已）。在意识形态上，它们是两种模式；它们表明了文学理解对于社会制度的依赖性，而这两种模式的辩护士就处在社会制度之中。

这就说明了为什么瑙曼也转而反对“纯粹”接受美学——这种接受美学“既把文学，也把读者从社会历史过程中给排除出去

① 《马恩全集》，柏林1964年版，第13卷第623页。
② 《马恩全集》，柏林1964年版，第13卷第624页。

了”。瑙曼嘲弄地解说道，耀斯的萌芽是一种意味深长的“对心灵净化理论的阐释”，即所谓“文学的消费被赋予一种治疗手段的尊严。读物可以把读者从神经官能症中解救出来；读者之所以患上神经官能症，是因为生活实践的担子太重了。”瑙曼把接受美学的萌芽概括为面对后期资产阶级社会而感到束手无策的一个表达方式。他认为，这一萌芽是个人和社会之间误会的产物。于是，“社会的巨大影响力”就只在于从反面进行批评的任务，这就是：“通过对一种‘持不同政见’态度的支持，把读者从社会的强制中拯救出来”。尽管这些指责十分尖锐，尽管这些指责只有一个目的，就是要把晚期资产阶级“不健康”世界的阴暗面彻底暴露在社会主义“健康”世界的面前，以形成鲜明的对照，但是，对于那位反对耀斯文学“社会教育功能”解说的瑙曼的结论性异议，也仍然是不能不加以考虑的。事实上，要谈论“社会教育功能”，则“把人从其盎然天性、宗教和社会的束缚下解放出来”的套语还是太一般化了。瑙曼是这样评价这个套语的：它“部分地是无政府主义的，部分地是肤浅启蒙的”。这里，至少必须提到一个社会理论模式——上面谈到的那种文学就是以这种社会理论模式为基础的。这里还要提到的是，与现实公众有关的种种关系也必须从理论上更加详细地研究；而那种文学的目标就是现实公众，或者事实上已经在影响他们了。如果接受史的研究把文学和社会之间的各种关系放到显要位置，那它就不应该把“纯粹的”接受美学作为理想来追求。运用这一美学只能再创造出一句言之无物的套语来。对此，一个有根有据的指责是这样说的：通过把生产史延伸到接受史、从作者延伸读者这一举动，被注目的首先还是一个文学等级，而不是这一等级在历史过程中的传输性。由一个作者团体拟就的、关于“联邦德国的文学学”

一节专门把这种观点放到显要位置；在这一节中，耀斯的马克思主义描述也被驳回了。在本该谈到社会实践、谈到“超越读物所能引起的读者思想意识转变”这一实践之处，耀斯的“接受美学和效果美学”的方法学和分类学方案就默然搁笔了。耀斯所关注的，是作品与读者之间的文学作用范围，而这种作用范围只有作为思想史才是可能的。这样一来，呈现在他面前的文学的历史性，也“只在于众说纷纭的历史形态之中”了。他没有看到“政治的和经济的历史过程”，没有看到“现实的基础——一般说来，文学”可能“在这个基础上被作为历史文献来认识”；他也没有把这种文献的创作“同关于创作的文学”相比较。耀斯“再没有从文学的思想内容之中，更不用说从政治的和经济的历史之中，并且也从来没有从读者的思想意识内容之中提出文学史的一个系统的设想……；他的设想仅仅是通过接受过程的一个形式上的类型学而获得的，而这一类型学又仅仅局限于诸如‘变态’、‘校改’、‘修正’和‘复制’之类的概念”。实事求是地说，形式化、玩弄言之无物的套语这类指责恐怕没有击中耀斯预期模式的要害；而在社会学方面为文学过程打下牢固基础，这固然并未加以足够的强调，但却有利于预防这一模式。当然，从意识形态方面加以考察，指责并没有减弱。有一种观点把社会实践放到显要位置，把文学仅仅理解为一种手段——由实践生产出来、反过来又对实践施加影响的一种手段。这种观点认为：广大读者在文学方面是有目标的，在社会方面也有目标，不过，这方面的目标是模糊不清的，因而文学与广大读者之间的联系必然是形式主义的；更坏的是，这是虚伪的形式主义，它力图掩饰自己实际追求的东西：文学的独立王国。不过，对“理想相对主义”的指责，尽管也针对耀斯作为社会学牢固基础

前提的意图，但更多地还是针对可以期望的实践。

自然，单有通过社会学而打下的作者、作品和读者基础是不够的。还应加进对这种关系的影响的描述——这种影响是反过来从文学领域施向社会领域的。实际上应该那样对这种关系进行分析的问题，对当今时代而言，虽是基于经验正在一点一点地逐步进行的行动，并且也是可以采取的一个果敢行动，然而，对过去时代而言，却因史料来源不妙而是一种毫无指望的冒险行为。

在同联邦德国的罗马语族语言文学研究进行清算性论战时，米·奈尔里希在《是一个新开端吗?》和《难以捉摸的反共产主义》这样颇具特色的标题下发表了对耀斯的看法。他首先批评了耀斯对马克思主义文学学的描述，并试图通过对康斯坦茨版（1967）和法兰克福版（1970）这两个版本进行比较来证明，在作了扩充的版本中，耀斯虽然把先前拉下的对马克思主义文章的研究给补上了，然而这样一来，他在第一个版本中对马克思主义所下的断语却只是得到了证实而已。

克·特莱格尔同耀斯的新设想进行了更为激烈的论争。耀斯的马克思主义批评其实来自庸俗马克思主义反映论。他有理由把耀斯这一批评的有效范围限制在"普列汉诺夫方法和卢卡契"之间的那个阶段上。倘若考察"文学……的接受和效果范围(这要独立进行，不受社会基础的制约，因为社会基础是直接提供给文学的，而且，文学也正是从这个基础上获得自己的现实意义的)"，那么，结果就将等同于结构主义社会学从文学和读者关系中所成功地得出的结果。"因为，当'读者'被简单地作为阅读着的个人来理解时，他可以说是空的，那他就不是什么历

史的动力……，而作为形成历史巨大力量的文学，它所要求的全部历史性则消失在一种本身虽然正确、但什么效果也得不出的理论之中。"这里所提出的，是缺乏区别、缺乏社会学基础的著名指责。特莱格尔完全同意这一指责，认为它是重要的，甚至是必要的，其态度比认为迄今顾及读者的观点还要坚决，因为从解释学的角度去理解当今时代，要受到先行经验地平线（确切说是接受地平线）的制约。由于接受着的个人是不确定的，由于期待地平线是不可确定的，因此，所追求的对社会现实的关系就无法建立。耀斯自己没有从社会学方面来确定期待地平线，却把这一地平线给塞进了"文学过程之中"。这样，尽管有全部效果要求，文学史却依旧是一个内在的过程。下面的异议本质上是意识形态方面的："（正在阅读的）个人的行为通过真实人性意义上的文学而有所改变"，社会"根本忍受不了这种个人行为"，而社会教育功能的理论就在这样的社会上碰得粉碎；"许多的个人组成阶级，起来为争取进步和真正的人道主义而斗争"，只有"立足于这场实际的斗争，并作为它的一个部分"，文学才能产生效果。

另一个原则性的批评来自贝·宇·瓦纳肯。这里只需把直接同接受美学方案有关的那些部分扼要地叙述一下就行了，而那些对耀斯的马克思主义论争进行批评的部分则略去不谈。"文学的社会教育功能"并不在于对现实施加影响，而只在于对现实的意识施加影响，即只限于一个"较大的社会背景"的范围之内，而不作为一种孤立阅读经历的结果。对于客观的、"建立在物质生产和再生产基础上的关系"，耀斯只是轻描淡写地说，这是一种"忽视客体化这类客观条件的单纯意识形态关系"；他只"从一个经验史方面"去理解文学史的关系。有了耀斯的观点，

文学及其历史顺序才在接受者的思想里存在；而与这种观点相对立的，是瓦纳肯名正言顺地提出的生产优先权，须知，文学的消费和消费方式就是由生产决定的。接受史方法忽略了对某种文学生产条件的探求，忽略了对“精神一文化需要的某种结构”的条件的探求。把书本解释为“传输知识的客体”是与强调统觉相一致的；此外，放弃文学事件的客体化也是这样，但结果是排除思想意识批评。

把“期待地平线”规定为文学性的地平线——仅这一点而论，耀斯的设想就离开了社会客观性。与此相联系的是，尽管取消了一种“自发地不断产生影响的文学传统”的形式主义模式，但在某种程度上仍然低估了对文学程序有直接影响的“生产力和生产关系中的变革”。另一个批评点是文学的质量规定，这在耀斯看来是从“期待地平线和作品之间的差别”之中产生的。瓦纳肯希望看到，被理解为“关于未来的、评价未定的假说”的期待地平线概念被旨趣或者需要的概念所代替。这样一来，下面那种可能性原则上便被搁置下来了：期待不应等同于浑闲事，而须超越拙劣模仿（一种社会主义阶级意识的）艺术。这一（颇有分量的）异议在这一方面当然具有意识形态的性质；它同耀斯所关注的社会内在期待地平线只不过挨了一点边而已（倘若从社会形式和意识形态之间的某种一致出发的话）；但这一异议恐怕却是符合下面的事实的：耀斯那儿没有进行意识形态批评的地盘，因为他那构筑于内在文学经验上的期待地平线及其变化是意识形态内在的。文学发展和社会发展的联系事实上没有建立。瓦纳肯的嘲笑是有道理的：“倘使文学内在的形式发展的理论扩展为这么一种文学，它正在打破‘日常感知自动作用’、正在预测‘未来经验的道路’、正在对‘尚未经常检验的观点模

式和行动模式'加以想象"，那可是不够的。庸俗马克思主义的反映论模式上遭排斥；耀斯提出的设想被理解为那个已遭排斥模式的代用品。而这样一来，耀斯的设想便"由于借助文学辅助手段来进行自发训练"而体现了一个"依旧相当空洞、毫无目的的'意识扩展'纲领"。

在瑙曼领导下集体完成的、涉及面很广的论著《社会、文学、阅读》之中，《论资产阶级文学见解中的接受问题批判》一章对四种效果史论断进行了分析。这四种效果史论断就是：伽达默尔的解释学效果史，风格批判和现象论的接受理论，耀斯的"指向文学史的接受美学"和各类结构主义的阅读理论。对耀斯的尝试所发表的看法综合了已谈过的社会主义批评，但也提出了新的重点。

有理由对耀斯关于马克思主义美学的论述再一次进行批判，批判他把马克思主义的美学同庸俗社会学相提并论。对于耀斯来说，甚至反映论本身也"只是在自己机械论的解释里"才存在。耀斯将文学与艺术自身的规律性作为"他同马克思主义进行论争的中心"。而同"关于文学与艺术之历史独立性的思想"相对立、同"文学与艺术自身规律性的必要条件"相对立的是，瑙曼和其他人断言，马克思主义关于"基础与上层建筑的辩证关系理论"承认文学过程都有一种相对的自身规律性。恩格斯虽然并没有承认上层建筑有什么独立的发展，但他却承认它有自己的历史效用[1]。当耀斯附和俄国形式主义者的理论时，他就自己把从方法学上去掌握"艺术构成现实的特性"的可能性给毁掉

---

1) 引自恩格斯1893年7月24日给F·梅林的信：《马恩全集》，柏林1964年版，第39卷，第98页；本小段内的引文引自第143页。

了。如果只探求"一种已有的文学如何被接受的问题，而不去探求这样的问题，即在生产和接受方面什么条件和前提是需要的，以便在接受过去和当今的著作时出现一种现实的效果"，那么，文学史便无法"从一种接受美学的角度出发，获得现实的用途和效果"。

耀斯谋求引入"读者"这一因素来取消自主理论，与此同时，个别模糊不清的地方，如把接收人和读者混为一谈，又不由自主地表明，设想的出发点是理想主义的。它之所以是理想主义的，是因为耀斯"不是通过具体读者和读者阶层的社会实践和经验，而是从内在文学方面"去理解"接受"的缘故。与艺术自主的信条一样，接受者本身或读者都是一种理想主义的设想，只不过用的是另外一种说法而已；由于这一设想只有按照一条仅从文学上而没从社会学上给予保障的期待地平线才能理解，所以读者便"组成文学历史性的传输机构"。为了"按照一个作品在自己首批读者那里得到的各种反应来确定作品的美学价值"，接受美学提供了"期待地平线同作品之间差距"的标准，确切说，是娴熟的美学经验同"接受新作品所要求的'地平线变化'之间差距"的标准。这个应该用来确定一个文学作品艺术特性的标准，很明显，是片面的，也是危险的。

基于期待地平线的文学性解释，用于评价过去文学的文学尺度只不过是交给了当今的接受者罢了。耀斯把"新事物"的范畴提到了文学史规律性的高度："'新事物'、'现代性'将成为文学进程的标准，因为每一部新作品都在审核'我们投向过去作品的观点'"。说这个模式"实际上指向一种深远的相对化"，这诚然正确，但是，新事物的标准并不适合于一切不以独创性为最高理想的时代和艺术家，因为这些时代和艺术家对待传统的态

度与对待“现代派”的态度是不同的；这一事实倒用不着看作什么缺点。这一标准的精粹特性恰恰在美学上特别进步的作品里获得了小小的共鸣。

耀斯只不过是“用具有现代性的文学内在原则”去取代遭受批判的历史主义，并把一个“风格经常变换的完整效果”提到文学史法则的高度而已。由模式的理想主义趋向引出的结论是一目了然的：“放弃把读者的社会区分情况和历史差别情况引进接受理论”，“不仅”忽略了“文学生产同接受在社会方面、在意识形态方面产生矛盾的原因”，而且，还不可避免地导致“一种精粹的唯美主义的文学设想”。读者这一概念在“理想读者”身上体现出个性，其后，它便具有了这种功能：“把所有那些不参与实现‘现代性’原则的读者、把所有没突破‘期待地平线’的文学从‘本来的’历史程序中排除出去”。在晚期资产阶级社会里，耀斯的理论基本上只有一种（体系批判的）资格，因为这一理论只批判（自然是理解为这一读者的）资产阶级教育精华同其传统的妥协。这样一来，对文学的社会主义“正面”理解便从一开始就给否决了：“每一种真实可信的妥协，比如一种革命文学同其读者（以历史主体现实的面貌出现）的妥协”，必须“在妥协达成的那一瞬间就自认是从美学上被取消了资格”。另一方面，在资产阶级社会制度中，“文学上时髦现象的每一位生产者，这种时髦的每一个势利的消费者，他们都认为自己有责任促进文化的‘现代性’”。在试图对本身的现象进行批判时，资产阶级一方面赋予“新事物”标准以绝对正确的特性，另一方面却只会灵巧地把精粹的设想再变成反面的东西。新烹调主义现在正经受着传统价值彻底毁坏的考验：“新事物”的标准降低为由耸人听闻事件所限定的“时髦”。

《接受美学方法的局限性》[1] ——这是耀斯在进行区分时所作的限制。在这篇文章中，他在探求文学的历史构成力问题上没有找到任何令人满意的解决办法。接受美学只是"通过一种从内在论上给把握住了的接受史"而体现"用内在论观点进行文学考察的一种方法学的补充"——瑙曼和其他人得出的就是这个结论。

对于瑙曼和其他人而言，在将现实读者引进接受美学的设想之后，最后一个问题提出来了，这个问题示范性地阐明了对模式所作的社会主义解释："值得一问的是，文学究竟是怎样把社会经验和它的读者的创造性幻想组织起来的呢?"评价标准必须始终不渝地"从文学在社会实践中的社会功能"出发；从这一功能里才提得出对文学生产的要求。

如果瑙曼他们面对耀斯必须扎根于接受者一边的期待地平线概念，重新把重点放到生产方面的话，那才算是前后一致的："倘他〔读者〕同一个本文发生关系，则这个本文就决定着接受方式，决定着效果的情况和内容。"所以，他们在论战中便使用"接受定准"这一新概念："我们用接受定准的概念对作品操纵接受的特性进行总括。这个概念我们运用起来并不牵涉价值问题；一个接受定准就是任意一个作品。这里谈的是一个范畴，这个范畴表达的是，从一个作品的性质状态来看，它可能感知哪些功能。"当然，他们没有否认接受者方面的重要意义。为使一个文学作品能够发挥"赋予人性"的作用，有两个条件必须得到满足："必须有一个使作品能够发挥这种功能的接受定准；必须有能实现这种功能的读者。"通过运用一种新的、同"接受定准"概

---

[1] 耀斯这篇文章的全称是《拉辛和歌德的伊菲格尼·后记：关于接受美学方法的局限性》。该文发表在《哲学新文集》1973年第4集上。

念配合的解说方法，生产与接受、文学与现实之间辩证过程的理论阐述得以补充完善。在这里，指出这一点也就够了。

异 议 综 述

异议可分为两个范畴：对基础理论的批判，其性质是原则性的；承认基础理论言之成理，那么，就会对从基础理论中导出来的方法的实用性产生怀疑。

文学可能具有客观性；文学在生产过程中可能成为客体，因此，生产过程必须推到显要位置。相信这两点，便是针对接受美学理论的一个原则性的异议；说接受美学在意识形态上依旧是内在论的——这一指责同样也是一个原则性的异议，因为，在各种观点的相对主义中，接受美学没有采取正面意义上所具有的、用于（客观上）有效价值标准的观点。文学与社会在接受上的联结是第二位的——这一异议也同样是原则性的，因为第一位的（联结）发生于生产过程本身。这些理由和其它涉及"新事物"标准（比较第63页）的、这里没有再次列出的理由，其主要依据是同耀斯概念相矛盾的社会和本文概念。在社会主义看来，耀斯的接受美学模式是登峰造极的晚期资本主义社会的特殊产品。

至于反对实用性的异议，那可以举出无数的例子来。期待地平线无法具体显现出来；这位读者永远无法把握：文学对社会的影响只能在单个的接受者身上得到证实，永远无法在一个普遍的或者在一个理想型的结构上得到证实。由于现有的历史研究的资料还不足以勾画出一条总的期待地平线；可以勾画出的只是一条不具代表性的、个人的期待地平线；因而，一条具

有普遍性的期待地平线只能通过经验—民意调查的渠道发现，就是说，只为当今所见。倘若这个方法学的前提符合实际情况，那么，期待地平线概念如果不象“时代精神”概念那样会消失在无法捉摸的、思辨的事物之中的话，便会作为历史接受研究的一个实用工具而被略去。须知，一个很可能是基于类推结论而提出的单纯的假设只具有微小的工具价值，最多具有启迪学的价值。从所谓“具有代表性的”期待推断出一种具有普遍性的期待地平线，这一工作还是留待主观印象去做，留待猜测去做吧。关于理论假设的实际论述是多么地不充分，对此，耀斯自己对歌德《伊菲格尼》[1] 的考察提供了例证；这里，从一大堆文献中查出来的有关这个剧本效果的证据几乎还未曾有人问津。这些文章段落虽然为洞察《伊菲格尼》的效果史提供了有趣的一瞥，却不能要求它具备代表性；这一代表性首先是耀斯从这些段落中（也只是从它们之中）构思出来的。然而，要构思一条期待地平线，却需要进行十分广泛的调查研究。

但是，作为接受史的文学史实际上该怎样写呢？耀斯自己只在个别的文学现象上实践过他的方法。同生产观点相比，从接受观点来描写的困难是由此而产生的：在描写中，几乎不得不为每一个作品勾画一条特殊的期待地平线——若为有利于表现扎根社会而放弃理想型的构图，这条地平线便非得分裂为五花八门的期待地平线不可，因为每一条都得根据哪类读者该作为对象而定。此外，新生产出的作品在接受者的反映中进行处理还是不够的；若要始终如一地坚持读者观点，那就必须使每一时代的、事实上的阅读传统重新（按当时的具体化方式）给描绘出来。

① 歌德于1787年发表的一个剧本，全名《在陶里斯的伊菲格尼》。——译注

对于编纂一部总的文学史，接受史的方法是不实用的，因为它要求过多，不是结果能够补偿得了的。而如果要把重点放到保留和抽掉作品时代特征上去，生产过程的考察便会提供更佳可能性，而用不着象耀斯那样立即去谈论“某一无名阐释的物化本质特征”，也就是去求助于据说是自己在不断产生影响的文学本质特征。

各种观点在某种程度上变得严峻了：生产美学观点和描述美学观点同接受美学观点无法调和地对立着；与此同时，前两种观点又各自有自己的社会主义解释和“资产阶级”解释，其对立几乎还要尖锐一些。

耀斯的批判之批判

在接受史专项研究的附录里，耀斯论证了自己的接受美学，并且对所提出的各种批判表了态。他要作的，是澄清接受美学对艺术及其与历史关系的反应功能。它不会要求“独立方法范式”的地位，而依旧是一种“局部的、可以扩展的、依赖于合作的方法学上的反应”。这一局限是适合这样一个萌芽的——它的意图是在一种接受美学中为生产美学和描述美学打下牢固的基础，就是说，并不象某些批评家所假定的那样，是用接受美学去取代生产美学。耀斯的注意力放在三个主要问题上：①接受与效果；②传统和挑选；③期待地平线同交往功能。

①接受与效果

耀斯把各个概念彼此区分开来；他把效果理解为“由本文所决定的”、把接受理解为“由接收者所决定的具体化或传统教育

的成分”。接受史只能在考虑到两个要素的情况下来写，这两个要素是本文的启动和接收者的意向。效果源于作品（过去），掌握在于读者（想象）；效果与掌握之间的传输问题是中心问题；这个问题魏曼也详细研究过。艺术作品的生存时间很长；到了一定时日，人们便会忘记它的产生时间。这是千真万确的。这一情况耀斯不是在一种（非辩证的和绝对的）“永恒形式”中发现的；在他看来，过去的作品“之所以‘还在发言’”，更多地还是“因为，形式在被理解为超越实际功能（作为某一时代的见证）的艺术特性之后，在经历了各个时代的变迁之后，在今天依然具有这样的意义——它是含蓄的回答，而正是这种含蓄的回答使作品至今还在为我们讲述。”

效果和接受的传输过程是一场对话。在这场对话中，如果当今主体为作品中的含蓄回答提出正确的问题，那过去的艺术作品才会“讲点什么”。对这一过程所作的明确解释是针对凯泽的。谁要是同凯泽一样，把由读者到本文这一问题的方向弄反了，他便“不仅重新”陷入“自言自语、喋喋不休的永久问题与原有回答这两者的实体主义”，而且还会错误地以为，“艺术特性的潜在能力把直接提出的、可以听取的问题给排除掉了”。

耀斯是在问与答的解释学原则范围内提出接受美学过程的；本文是对可以追述的问题的回答；在受时代制约的各个问题上，各种接受体现了曾经出现过的具体化。下面的断言是针对瓦纳肯而发的；这一断言认为，就连马克思主义的认识论也不能解决文学生产的特性是怎样从生产关系中引出来的这个问题。“即便生产一方是社会过程往四处蔓延的因素，对于艺术作品在这一过程中所获意义的认识，也只能从接受一方得到；不是一个无名阐释的重新物化了的本质，而是该阐释的社会承担

者和主体才可作为认识的对象。"这句重要的话把取消本文的本质概念化为一句简切的格言。无疑，这句话以同样的方式，既反对马克思主义批评家（这里是瓦纳肯），又反对自主思想的斗士（凯泽）；而另一方面，在针对马克思主义的命题上，这句话当然失误了。由社会所制约的、关于本文"本质"的见解再次表现为这么一个观点——接受美学在自己的充满需求的特色中，要么与之共存，要么与之一道消失的观点。

②传统和挑选

耀斯是这样区分的：他把"于纷纭事态中形成规范"定为选择的传统，把"隐性制度化"定为形成的传统。在被纳入学校规范教材之后，文学作品有可能"作为美学标准不知不觉地进入一个传统、作为预先确定的期待而使后世的美学态度标准化"。传统以挑选为前提，同时，耀斯又把传统理解为"隐性制度化"、把挑选理解为"有意识地树立规范"。在耀斯所建议的修正和区分之中，这里只列出了几条。他的设想是，接受美学必须估计到"一个传统在先理解上的意见一致"可能"是虚应故事，是被迫的"，因而接受美学必须把"由光天化日之下的接受史所讳言或所压制的具体化"揭示出来。他的这一设想已经接近于意识形态批评。当然，这一接受学批评不应同"揭露虚假意识"相混淆；"揭露虚假意识"是思想批评家的事。思想批评家因为立足于自己的"真实意识"，所以才显示出自己是一位思想家。正因为如此，这一揭露应该"按照具体化所享有的历史权利，对待不再满足于把当今提问兴趣当作回答的具体化"。这一见解在解释学上是容易理解的，它能够提出挑战，能够进行尖锐的批驳。放弃"真实意识"是同对客观性的否认一致的。这一点的断言表明，

在当今时代，放弃认识真实和虚假的情况也在不断出现。在客体化的辩护士看来是“虚假意识”的东西，对于接受学的批评家来说，却依然包含一种历史的真实。然而这样一来，虚假意识与真实意识便成了一锅粥，因为某一时代存在过的东西全都是这个时代的一种表现，因而也就具有历史的真实。“理解一切就是谅解一切”；这句话可以轻而易举地在下列情况下改头换面：对条件限制的认识将成为对历史陈述的理解，并最终成为对其历史权利的认可。完全的相对主义和普遍的混为一谈便将是这一尺度丧失的后果。耀斯自己并没有走这么远；对于他，当今的一个（普遍解放的）观点是有效的：虽然并非被看作“真实的”，那也被看作是对过去进行评判的标准意识。

耀斯批判了魏曼关于过去与当今的阐述，并且，还把这一批判同魏曼对传统的理解联系起来。魏曼的模式会“在关键的地方”“忽去对……人类活动的确定”，而传输是必须由人类活动来进行的：这正是挑选的追求自由原则。在“返回‘文化遗产’的纲领”时，魏曼“不由自主地使历史和传统”重新实体化。这就等于，他在把历史和传统等同起来。这是魏曼在力图把发生史和效果史圈到一块儿。耀斯从魏曼的这一努力中引出结论说，这个模式蕴藏着这么个情况：一旦知道一个作品的产生，便有理由“得知这个作品的效果”，一个作品的后期历史“能够继续不断地从其前期历史中得到说明”。对于耀斯，这种对传统的理解，即“根据产生的时代来对效果的真实性提出依据或预先去加以测定”，是一种“唯物主义的形而上学”——当然，挑选方式的遗产获得问题是不能用这样一种形而上学来解释的。

客观主义的原则看到，效果真实性是从根源中推测出来的，而接受是从生产中推测出来的。在这一客观主义原则和获得的

挑选原则之间存在着矛盾。耀斯特别强调这个矛盾，他阐述说："在马克思主义艺术的历史哲学中，只有认识才能作为对已有合法程序的再认识，而挑选却不能作为人类意识自由的等级；因而，在过去艺术的再生产经验过程中，也不能承认当今意识的支配作用。"当然，这种特性刻画只适用于庸俗马克思主义的理论。至于马克思主义理论（在恩格斯时就已经）预见到上层建筑和基础之间的辩证关系这一点，耀斯原则上没有加以考虑。

③期待地平线同交往功能

接受美学方法只能同历史的科学和社会学的科学结合起来进行研究；此外，面对"美学实践的生产功能和描述功能"，这一方法也只需要解释学方面的优先权。这一断言使已经在基础研究上冒出了头的萌芽得到了加强；这一萌芽认为，生产美学和描述美学须得扎根在接受美学之中。为了继续区分期待地平线，耀斯在接受曼德尔考的建议（时代期待、作品期待和作者期待）的同时，提出了一个"类别限定"期待的建议。有一种异议认为，构成期待地平线的经验主要得从文学内部去领会。对此，耀斯承认，"某一文学社会可追述的美学规范标准（法规）能够并且应该从社会学上划分成各种不同集团、阶层或阶级的期待级别，能够并且应该也返回到受这些形势制约的历史形势和经济形势的利益和需要上去。"当然，下面这个具有决定意义的问题还没有因此而得到解决："在一种生活实践的期待地平线中，美学经历如何才能转化为交往的行动准则呢？"

针对特莱格尔的是这一断言："艺术的交往的、因而也是教育的功能"并非在"孤独的读者"同其他"进行同样追求的个人"

的参合处开始，而是“随同暗中吸收各种期待和标准……而一起来到的——这些期待和标准既能先期形成‘孤独的读者’的社会行为，也能说明他的社会行为的动机、改变他的行为”。

耀斯想要了解“交往过程中审美经验”的三种不同功绩：

先期形成的或确定规范的，

说明动机的或形成规范的，

变换的或打破规范的功能。

这里有两种情况：一是把艺术的交往功能收缩到一个号召上，“号召进行‘最高的个人自我确定’”；二是使这一功能完全中止（“直到一种‘并非只在文学经验里培养成的阶级意识’，通过艺术为一种新的、无主宰的交往创造出条件为止”）。在这两种情况之间，耀斯看到接受美学方法的时机来了：借助于这一方法，可以“把谈论下面这个问题的对话继续下去：今天是否能，又如何能重新为艺术赢回几乎已经丧失了的交往功能？”

这一设想是建筑在多元论的、资本主义的和民主的社会秩序之上的：接受者表面上的自由虽然绝非什么公开受生产操纵的自由，但却是在承认挑选的主体有生产与分配独立性这一点上的自我欺骗。倘若追求解放的分子处于文学对社会的关系之中，那他远非是处在接受之中，而是处在生产之中。如果本末倒置，文学的社会教育功能就所获太少，就是说，对文学、文学的生产和文学的社会关系，从消费者方面来说，不仅在观察，而且也在评价。追求自由的分子倒更该在这样的地方去探访，在那里，艺术作品恰恰漏掉了接受的消耗过程，就是说，这些地方指的是：在新的生产中、在反传统主义解说的挑衅处（在这儿，自由的要素也不在接受过程中，而在生产过程中。凯泽、莱布弗里德和格累本也是合乎逻辑地这样阐述的：接受和解说

绝不等同)。这一设想与阿多尔诺的意图息息相关;显然,它只有在一个民主社会的范围内才可以想象。从这一设想中引出的建议还需要补进接受美学里去。此外,耀斯自己关于本文见解的接受美学观察方式也有了结果:他在《文学史的挑衅》一文中还基于一个对解释学负有义务的本文模式;然而,在第二篇文章《接受美学方法的局限性》中,他却代表了一种结构主义的本文见解。一部按照这种方法写出来的文学史再也不会去研究各类本文及其由作者所谋求的意义,而只会去从事(已由作者提出的)结构组织及其事实上已经存在的(由读者所实现的)历史形象再现,而生产过程也用不着完全按照接受的观点进行考察。

下　篇

文学功能确定

在科学史中,可以用一些有说服力的理由说明,为什么接受美学刚好在现代赢得了如此巨大的现实性(也请比较耀斯、曼德尔考和魏曼的阐述)。解释学、文学社会学和文学史(鲁斯特荷尔茨、叶基、格拉塞尔)可以建立起与接受美学的直接关系来。除了这三个领域之外,主要的便是特别重视效果研究的交往学了。对于非文学性的本文,交往理论原则的权限是不成问题的;成问题的只是这些原则对文学性本文的重要性。倘若解释学的文学学应当用传统方式由一门“交往的文学学”或一门“经验的文学学”来代替,那么,对原则性的问题,比如探究诗的语言与非诗的语言之间的差别、探求文学的独白特性与对

话特性、探求本文的“实质”，便会重新展开争论。在强调接受者一方时，也必须看到艺术的商品特性。

下面那些单个领域只能勾画出一个轮廓来，使人意会；它们构成接受美学萌芽的先决条件，同该萌芽处于紧密的关系之中，或者，在那些领域里，可以运用接受美学的方法或接受史的方法进行工作。

本文理论

同耀斯的接受理论紧密相关的是伊泽尔的本文理论。在美国三十年代的文学学中，出现了下面两种互相对立的立场：本文是不可变更的物质（维姆塞特—比尔兹里）与本文是空洞形式（艾伯克容比）。双方都有自己的片面性，都站不住脚。

当茵加尔顿在作品中采纳图表结构和“填充空白”时，这位现象学学者便已经在相当大程度上偏离了传统的物质理论。倘若读者须得象领会“确实存在的”实体化一样去领会已经描述出的实体化，那么，他就必须吃透图表，并填写空白。“这发生在‘积极’阅读的过程之中；这时，读者把公开留出的实体化的‘空白’‘填满’，也就是说，他在按与此相应的观点行事，结果，它们就以具体的实况出现在他眼前。”因而，文学作品在被读者接受时才会显现具体形象。然而，对于现象学学者，却存在着一个客观的部门；从这一部门出发，显现具体形象可能被认为是在伪造而遭到拒绝。这部门就是文学作品本身。通过具体化的收缩应该达到客体化，于是，意念作为“理想客观性”呈现出来；这一意念与一定数量的意义是全等的。现有的读者积极性是受作品限制的，而作品又是由超验意识构成的；这一作品模式体

现了对显现具体形象模式的矛盾；在显现具体形象模式面前，文学作品要在接受者的主观意识里才以结构形式出现。作为“纯意向的客体”，艺术作品能够在接受行动中获得作为美学客体的一个“意向关系”——这一行动就是相应的或理想的具体形象显现。

按照茵加尔顿的见解，“在各个孤立的显现具体形象之间出现偏转；由此，便引出下面的结果：审美客体是千差万别的……这与其说”是“对文学艺术作品美学效力的丰富，不如说”是“缺乏所谋求审美客体的危险”。这样，就把茵加尔顿的模式同捷克结构主义者的模式区别开来了。

当穆卡洛夫斯基承认读者有着与作者同样的资格时，他又往前走了一步。文物是以物质形式摆在面前的标记；而审美客体则相当于接受者意识中举足轻重的文物。这是穆卡洛夫斯基所作的区分。沃迪茨卡对茵加尔顿的显现具体形象这一见解提出了不同意见。他认为，接受者将不仅使有图表的地方显出具体形象来，而且，“当整个作品的结构在积极文学传统结构的背景上显现出来的时候”，也使“这整个作品的结构”“在已经改变了的时间、地点、社会（甚至在某一程度上也包括个人）的条件下”获得“一种永远时新的特性”。读者的活动由茵加尔顿的事后参与变为一种积极的同时参与。

同接受美学相关的最有分量的贡献来自伊泽尔。对接受美学和本文理论关系的特征，耀斯在他的《伊菲格尼》那篇论文中是这样刻画的：“在W. 伊泽尔之后，紧接着我根据艺术的现象学理论和符号学理论提出了作品这一概念的前提，这一概念把先前确定的本文结构（文物的符号特征）同本文通过读者/观者（作为这个或这些接受者的意识关系的审美客体）的接受或

感知给联合起来了。本文的具有潜在力的结构需要具体化，就是说，需要接受者所正在掌握的经验；这样，本文才能作为作品展开。在作品的‘存在’与我们的‘意念’之间有一种紧张关系；而作品把这种关系变得如此现实，使意义首先在本文和接受的聚合中出现；随后，艺术作品的涵义便再不能作为超时代的物质，而要作为历史上形成的整体去加以理解。‘显现具体形象’这个概念，我不是在R·茵加尔顿的狭义上加以运用的，就是说，不是作为在图表作品结构中填补空缺和虚幻地填写空白而运用的，而是用来表明在协调同布拉格结构主义的美学理论时遇到的那种永远时新的特性；作品可以在自己的整个结构里、在历史接受条件和社会接受条件已经改变的情况下获得这种特性。”对于依泽尔，阅读过程具有决定性的意义；通过在读者身上所引起的反应，“已经创作出的本文形象”才取得效果；意义不是什么“藏于文内的值”，它只能在阅读过程中产生出来。本文接受不是“对本文各部分的‘理解性’再生产”，而是现今美学意义在本文指导下的产生。因为虚构本文组成客体本身，所以它们只好在阅读过程中扎根。本文在读者面前展现出客体的“图表式画面”，而客体又是由本文组成的。在这些画面之间出现了得由读者去填写的“空白处”，并且是各人根据自己的美学态度和情境状况按照不同的方式填写的。正是空白处才为读者提供了一个参与共同完成这一工作的机会。一类读物和二类读物之间的差别是伊泽尔的证据。

诚然，对于自十八世纪以来文学性本文中的不确定性在增长的观察是正确的，然而，对于现代本文而言，关于虚构本文的空白处和号召结构的这一假设（这是可以验证的），却必须在其普遍化之前从本质上详加辨别。

照这种本文理解法看来，美学质量只能解释为多功能性(Polyfunktionalität)或潜在多价（potentielle Multivalenz)——这在各种各样的历史接受中都可证实。对于本文，美学质量只能间接适用。伊泽尔对接受与解说很少加以区分，他把解说仅仅称为"有教养的阅读事件"。

物质论本文见解辩护士的异议不难推导：接受者根据不同的历史条件限制以不同的方式去填写("空白处")；在关于历史性和超时代性的问题中采纳了这一说法。单是由于这样，提出历史性和超时代性的问题就已经是天真的了，天真得好象真的存在着早已被遗忘的、空白处似乎比可读之处还多的文本。这样，就会出现相反的立场，根据这一立场，文学性文本会把克服自己历史性的机会恰恰建立在自己"艺术形式中的完整性"的基础上。具有特色的艺术作品是"单纯存在着的（作品的）涣散性"的对立面。阿多尔诺被作为主要证人给召来了："然而，艺术作品被取消了作为主观设计图的一张白纸的资格。作品的艺术性被取消之后，出现的恶果是，它不仅变成物中下乘，还变成考察者的心理学手段。实物化的艺术作品所不再讲的东西，考察者就用他们自己标准化的回声来代替——这回声是他从艺术作品中听来的。"

对于阿多尔诺，事情关系到正好在艺术作品历史性中的超历史性证据问题。对于一种与黑格尔尤为相关的艺术哲学或艺术思辨而言，本文的物质性和生产是处于极为显要的地位的。当阿多尔诺从事这种艺术哲学或艺术思辨时，他绝不是一位有偏见的证人。"作品的展现表明其潜在活力是永世长存的。"这样一个原理必然作为形而上学的、承认作品有自己本身运动的思辨出现在接受理论代言人的面前，特别明显地出现在

阿多尔诺关于艺术作品“反抗力”的概念中。与此相应的是，阿多尔诺并不只是把他所认识的艺术作品的“内部变化”套到接受过程上就完了。（“因此、作品是客观地在发生变化，而绝不是只依照接受说在发生变化：附着在作品内部的活力继续存在。”）

伊泽尔提出了这么一个模式：艺术作品是读者的回声或镜子；他试图用这个模式来与（当然被他描述得过于简单的）解释学的解说相对抗。彼得·鲁斯忒荷尔茨认为他这样作是过分了。“客观主义的解释学只同作者、涵义和意义打交道；主观主义的本文学只同读者和本文形式打交道。”伊泽尔提出来“与这种解释学的幻影相抗衡的，是这种本文学的另一个极端”。

“不可变更的意态和可任意填充的空洞形式”这两者是否会把“具有历史特色的、在历史中生动活泼地发展着的形式”看错呢？若鲁斯忒荷尔茨对此进行验证，那么，由他所进行的一种合成方法的尝试便同阿多尔诺非常相近，因为后者毕竟是赞同颇具物质特性的艺术作品的。解释学的萌芽和结构主义的萌芽在关于本文的见解里针锋相对。对于结构主义者，文学性本文产生的，“不是由作者预期的意义，而是一种结构，这一结构通过读者获得自己的意义，而读者的本意则按照意识形态的、传记体的和历史的内在体系关系变化；至于读者，他就属于这一关系”。对于本体论者来说，意义是按照本文内在含义紧紧依附在物质性的艺术作品上的：相应地把意义找“出来”，这是解说者的任务；结构主义者在本文中看见的，是符号满篇的结构；只有接受者才通过自己的接受把意义给探寻出来，这是因为，意义在他个人所进行的具体形象显现中是可以捕捉的。本体论者或现象学学者可以把艺术作品摆出来，对解说进行验证，确切

说是验证其错误；结构主义者则只能局限于对各种不同的具体形象显现进行比较。

根据鲁斯忒荷尔茨的结论，这种态度的片面性或许能通过解释学、本文语言学和交往理论的结合而避免；这样一来，“就既不会只从作者意图的角度、也不会片面地从读者的角度去看待本文了”。可惜鲁斯忒荷尔茨绝口不谈这种合成具体看起来究竟如何。概括起来，这些观点表明，让接受美学在本文理论里站稳脚跟无疑是必须的。这里也使出了决定性的一招，这一招就是，文学在社会背景中的什么作用应该得到承认。

本文被看作语义学上的一种公开的语言结构。对这种本文进行结构主义的考察，这是很合接受美学萌芽的需要的；须知，探求一个艺术作品的相应意义，这是本体论方面的一个问题，也是一个非历史性的问题，而这个问题同历史性的艺术作品是不相应的。在引进历史的和社会学的辅助手段之后，接受学研究便在探寻一个作品在不同的历史、社会背景下的各种意义结构。对一个艺术作品所作的千差万别、五花八门的解释成为作品价值的标志。意义虽然在读者接受过程中才产生，但却不是任意的，而是受接受客观控制的。至少，意义代码A（作者的）对客体是内在的；由于历史性的意义转变，亦即在代码平面上的位移，代码A对于本文而言就可能在直接的（自发的）接受中丧失；然后它只有通过社会的（确切说是符号学的）先决条件和本文生产的决定因素才可重新获得。另一方面，本文的新意义可以在符号学背景变化的基础上为接受者获得。恰恰在对历史接受情况所作的分析中，符号学的萌芽能够茁壮成长。没有符号学背景的知识，读者是根本无法从语义学上去对本文加以理解的。

"为了成为意义结构,本文(最初是纯粹的物质性符号)需要语义学的综合,这一综合要由当时具体的接受者在他自己那条交往地平线的背景上进行,而这条交往地平线是由符号学勾画出的,是具有历史主动性的。本文和上下文一再出现的新合成、一个作品文内和文外结构一再出现的新统一便是以这种方式完成的。当然,一个作品旧有的意义自然并未因此而取消;这些旧有的意义同须得重新创造的意义一起进入结构关系。这时,不允许犯错误,不允许把文学作品的这种历史性结构变换当作主观的东西给搁置一旁,而专注于所谓纯客观的、在其原始一致性中可以复制的一个作品。密切注视本文在上下文中的游移,是接受史的任务,这体现了一种同样客观的和非常重要的文学活动;这一活动之所以是客观的,是因为它依据的是编成法典的内涵结构。探求一个艺术作品的非历史性的意义结构(这一结构决定了传统的文学学),这是一个不恰当地对艺术作品进行本体论证的问题,这个问题本该经接受美学赋予活力而成为探究一个作品在历史变异的前后关系中的意义结构问题。这时,对于文学史撰写而言,最重要的前后关系自然将是一个作品的原始前后关系,即由作者在创作自己的文本时所关注的那种前后关系。因为,文本的生产条件只有在这种前后关系中才能说明。"

解说、评价、批判;美学与出版

探究与作品相应的解说,这一问题摆在承认艺术作品有内在质量的"物质理论"辩护士的面前,(从原则上说来)而非摆在结构主义者的面前。斯特莱尔卡断定:"洞察那些孤立影响形

式的交互衔接、结构和独立性，洞察它们既在彼此之间、也在同作品本身的'精灵本质'进行的比较和对照，这不仅有助于阐明当时有哪些类别的影响，而且也有助于继续克服一个个的牵制，并能进一步接近作品本身的本质。"

根据这一见解，"一系列变幻莫测的、实际上的具体形象显现同作品那不变的、本身的、依然如故的'精灵本质'是对立的"；这从根本上讲是一个乔装打扮的物质理论。只有作为其后果才可能提出探究"相应具体形象显现"的问题。

H·P·H·特兴在自己的文章《解说者的位置》中对这个问题进行了探究。他认为，相应的解说只在理想中才有，而在现实中没有："解说是一个标准；我们大家的解说努力，还有我们个人的解说努力，都在用这个标准衡量。"这里当然也出现了异议：这么一种"理想的解说"同样是一种按照绝对的和非历史性的原则实现的理想，它用自己永恒的理想形式无法正确评价艺术作品这种受时间制约的产物。

解说超越了具体形象显现，超越了接受者的阅读行动；它在努力发掘作品本身固有的"永恒"结构。这里出现了"牵制"具体形象显现和解说的概念。只是在接受文学性文本的物质特性时，具体形象显现同作品才有可能发生一种对抗。紧接着英伽尔顿的这一观点，A．L·洛特曼提出了自己的考虑。他也探讨了下面这个问题：同时代读者根据现实情境能够毫不犹豫地填好艺术作品里的暗射空白，而其后的读者却再也没有这种受前后关系制约的可能性；对于其后的读者来说，在他们缺少同时代人的非文学情境的那些地方，将成为一片空白。由此，洛特曼得出了结论性的命题："在同时代人的作品中，要忠实地恢复原作的艺术价值，几乎是办不到的"。根据英伽尔顿的理论，艺

术价值可以主观地在艺术作品的图表中得到证实。从这一理论出发，洛特曼拒绝了价值相对主义。“通过多数原因的全部综合，将美学价值质量作完全相应的复原，对它进行‘正确的’评价——这种可能性对于后代人的代表与对于同时代人一样是很小的……。”虽然如此，在引入文学史背景、文化背景和社会背景的情况下，借助于结构考察，“去接近对作品中所存在的艺术价值的认识，甚至去接近对相互关系的认识（在这一关系中，价值和价值质量紧紧相连，而这些价值质量具有‘负有责任的’具体形象显现的雄厚基础）”，都是可能的。问题在于，当洛特曼鉴于一种相应的解说和评价而认为接受美学的考察是必不可少的时候，他所表示的乐观主义是否合理。完完全全相应的具体形象显现虽然任何个人都无法实现，然而，“通过世世代代研究者们的共同努力”，这个目标却是在“不断逼近”的。

使人意识到客观—主观之争的前提和基础，就是说：在争论发生之后，去讲清解说的意识形态方面的东西；在争论眼看要发生之时，去了解解说的世界观观点（至少是适当了解或了解内在的说服力）。对此，接受分析法也同样有用。洛特曼把作具体形象显现尝试说成是去接近一种“相应的”解说；这一尝试必须区分为某种判断的意识形态部分和相对中性价值部分，区分为这一判断的主观方面和客观方面。这一划分只能在接受史的比较过程中完成。

这时，意识形态批评和解说在进行密切的联合。“相应的具体形象显现”或“正确解说”的理想也在逐渐逼近；这一理想是不适合历史的思考和接受史的过程的，因为它只是针对艺术作品的客观美学的。而出现在“物质理论”面前的，却是一种符合客观的解说的问题。依照把艺术作品看作一种空洞形式的极端理

论，一种阐释的可能性必须建立起该阐释的现实性来——“正确”与“错误”在这里是不再符合实际情况的两种范畴。作为图表物品，作为讯息结构，艺术作品把各种各样的解说呼唤出来；对于这些解说，存在着两个判断部门：本文本身和读者。一种解说——若先使它同它的主体联系起来——可以是合乎时宜的，也可以是不合时宜的。这里指的是解说的主观方面，即“意识形态的”或阐释的方面，是专门进行评价的陈述意见。客观方面从本质上看较难把握。本文不可能简单地给拖出来对一个判断（确切说是一种接受）进行验证或验证其错误（在英伽尔顿那儿倒是可能的）——否则，本文就只好成为不变的和单一的意义（和价值）的运载体了，因为这些意义（和价值）不需要任何解说。作为如此明确的、语义学上的实现，本文必须在每一具体形象显现中都保持不变，即应该同每一具体形象显现完全相等[1]。然而，由于本文的意义在每一具体的、依赖于符号学背景的具体形象显现之中游移不定，再加上它的“质地”又不是可以任意填充的“空洞形式”，而是一种传呼意义上的、代码般讯息结构的符号，所以，艺术—本文本身便同样能够与具体形象显现的相对中性价值部分相抗衡（这些部分本身在同各种各样的具体形象显现进行比较中形成，同表面看来纯情境的部分并不相等）。

这样，具体形象显现中的评价意见便完全落到了接受者一边，并且听命于合乎时宜性的要求。相对中性价值的意见落到了客体一边，并可用艺术作品的结构来加以掩盖。在这一活动范围内，一种具体形象显现的可能的“相应性”是运动着的（而

[1] “就是说，本文在（各种不同时代和社会的）每一位接受者那儿都应该有一种完全相等的意义。”

要在一种陈述意见中的客观方面与主观方面之间作精确的、鲜明的划分，这自然是不可能的——表面看来完全就事论事的陈述意见也敌不过接受者的受主观束缚的观点）。

对于接受学研究者中的相对主义者，已经提到过的特兴的考虑是无法接受的："相应的解说只在理想中才有，而在现实中没有。解说是一个标准：我们大家的解说努力，还有我们个人的解说努力，都在用这个标准衡量。"理想的解说给不出任何标准，因为它是根本无法想象的；它倒是应该从绝对之中走出来，去接近作为一个同样失去了时间性的艺术作品。它是一种其全部前提都是站不住脚的想象：因为在历史之外，没有任何艺术作品，没有任何解说者。

一条主要的异议是针对把具体形象显现与解说等同这一看法的。当艺术作品的具体形象显现通过接受者首先体现为一项天真的接受行动时，解说也就通过解释学的反映而崭露头角了。在接受（确切说是具体形象显现）与解说之间划线区分，这是一个不可避免的结果。莱布弗里德把理解区分为两个组：理解Ⅰ和理解Ⅱ。理解Ⅰ指创作经历，理解Ⅱ指对所经历事件的讲解。诺贝特·格累本追随莱布弗里德也提出了关于区分的建议。格累本反对把鲜明性看作"方法学上的和就事论事的"充足证据。在那些基于鲜明性（确切说是可身临其境性）的证据和凭证中，"对于一种有联系的认识，就是说，尽可能不依赖于主观的认识，证据和认识的'共生'（司聪迪）并不是什么从方法学上可提出要求的保证"。在身临其境之中，几乎是什么都可以完成的。根据格累本的意见，一种始终如一的文学理论必须放弃"一种普遍思想意识的实体化（确切说是本体论证）"；而这一实体化（本体论证）是包含在"文学作品理想客观性的必要条

件”之中的：文学作品只有一种不是能直接把握的、而是潜在的存在。已经作过解说的艺术作品，它的理想性是包含在抽象性理论状况之中的；“文学作品具有势能，而这势能只可间接获取。”一门经验的文学学只能“在一种明白无误的主—客观划分上”把这种艺术作品的理想性“同文学作品”联系起来。

本文是不变的物质，本文是可以千差万别地显现具体形象的。这是号召结构的两个极端。在这两个极端之间，各种可能的观点都有栖身之地。韦勒克认为，解说正确性的概念“明显地导向判断正确性的概念”。他提出“一个普遍的人性”来同“完整的历史主义”和相对主义对抗；这一“普遍的人性”是全部艺术共同的，并使艺术成为接受者“可以理解和可以享受的”。对于他，“作了精心解释和区分的绝对主义”作为唯一的出路，是可以考虑的；这是这样一种认识：“绝对寓于相对之中，虽然并不彻底、并不完善”(特罗尔奇① 语)。

通过将结构主义的模式引进唯物主义的历史考察，超时间的公共性同历史发展的这种结合最近又被采纳。

倘若接受美学研究不能创建一条意识水准，那它就会卡在资料处理之中；因为，它本身的解说应该建立在这一意识水准之上。

“不管接受史通观起来如何完善，它都在构成（科学的）解说者前理解的一个重要部分。必须事先对它加以分析，以便用这一方式获得一种对作品的反映理解能力。”

解释的结果，就是解释同它所分析对象的反映关系。

---

① 特罗尔奇（Ernst Troeltsch，1865—1923），德国神学家、哲学家、宗教史家，宗教社会学创始人之一。——译注

"并非作品'本身'，而是作品同自己的解说史和接受史，在影响我们。"因而结论很可能"不是进行最后'客观地'"去认识真实事态的"尝试"，"也同样不可能是解说主体丢弃了的独断专行"；"确切地说"，这里谈的，"是要对应解说对象的历史性和位置本身的历史性作出反应"。

对接受美学和文学评价（确切说是文学批评）的关系，至今只有一些提示，一些很难发育的幼芽。

因为不能适应改变了的标准，一个作品从拥有广大读者的文学规范中脱离出来——这一看法被可能中选的艺术作品的单价结构所证实，这种结构仅仅在一个接受阶层那儿引起了共鸣，并且，在缺少进一步效果的情况下，它将证明自己的单价。在这里，质量要从已有接受的数量上作解释。虽然借助于历史读者的观点把历史上的相关力量引进了评价领域，虽然由意识形态作了定论的绝对的评价图表被宣布作废，然而，另一方面，由于要确定艺术作品的质量，因而出现了一种滑入完全相对性的危险；留给评价的唯一准绳依然是这句话：质量是由一长串的历史接受所构成的。于是质量变成多个数量矢量的合量。

威廉·埃姆里希的尝试是，科学地证明自己的"价值绝对等级"。赫尔里茨在自己的文章《读物规范和文学评价》中同埃姆里希发生了争论。与莱辛或叔本华一样，埃姆里希也相信历史的"公正态度"，这一公正态度是从美学根由出发去决定艺术作品生命的长度的。根据埃姆里希的看法，真正的艺术作品通过自己具有比意识形态更长的生命期，通过"关于艺术本质的、历史上相对的、进行区分的或对立的想象"而显示出来。这些巍然挺立的艺术作品的共通点，埃姆里希是在它们永不枯竭的解说

势能中看到的："连续不断的反应越是多种多样、越是丰富多彩、越是关系深广，就是说，各个部分的意义深广关系结构是层层紧扣的，那么，艺术作品的级别就越高。"赫尔里茨所表达出来的想法无疑是有它的根据的。甚至经过长期接受而"作出的"判断也可能是不合理的：不管一个文学性判断维持了多久，期限长度并不说明有关原由的什么问题，更不用说有关这一事实的根据了。数量，即文学的价值判断和，同样不能组成质量。从意识形态上对立的立场出发而作出的判断，会如正与负一般此起彼伏地始终处于矛盾之中：但艺术作品自己呆在哪儿呢？由埃姆里希所观察到的"挑选过程"，正如赫尔里茨正确地强调的，并不隶属于一种演变原则，倒是隶属于各种各样互相取代的思想意识。在文学传统历史上确实可以观察到的，"绝对不是某些文学产物自称'艺术作品'，却把另一些'当作非艺术产物'排除出去，而是关于文学产物的一系列判断……这些文学产物然后才通过这些判断而获得艺术作品的神圣称号，或者给打上非艺术品的印记。'艺术作品'（和'圣典'）不单是物质概念，而且还是功能概念！"埃姆里希赋予艺术作品一种内在贯通力，这种力附着于物质上面，处于一个客观上可把握的"定性挑选过程"中。事实上，埃姆里希只不过是在为存在着的东西辩解而已，因此，他还是停留在席勒或黑格尔的思想的魅力之中：世界历史就是世界法庭。那么，马克斯·维尔利称作"文学达尔文主义"的这一"挑选原则"究竟是指向别的什么呢？

埃姆里希接受史方面的行动是表面的，是基于一个假设之上的，这假设就是：艺术作品的物质是作品内在的、定性的意指性。作为价值，这一意指性要在作品的效果中才显示出来。这就是说，埃姆里希的行动是建立在一面同本义上的接受分析

相矛盾、一面针对行动的客体而非主体的方案之上的。但是，"存在"所具有的东西，即属于当今文学圣典的东西，事实上不是每个艺术作品自身所能进行的渗透过程的结果，而是由已有（或欠缺）接受的主体所决定的。在这里，起决定作用的，不是一个艺术作品的"内在质量"，而是主体对它所表现出的兴趣；这一兴趣是由接受着的主体的周围环境所限定的。所以，处于一种接受史分析显要地位的，不是作为不变值、作为本质的艺术作品（本质所知道的只是：解说有正确与错误两种），而是接受者及其社会的和意识形态的先决条件。它们首先宣布作品的接受是历史特有的——而不管这个艺术作品值得接受与否。留给后世观察者的，又只是认识已经解释过的东西的相对性。为读者所作的解释具有时间上固定了的目标指向性；就在这目标指向性中，这一解释把艺术作品的效用给排除了，而这一效用的生命期原则上比目标指向性的时间更长。本文被理解为号召结构后，留下的便只是一种个人的和特殊的结构：通过已存在于自身的论据，如行动过程、全部人物、语言和风格等等，这种结构虽然不能操纵接受程序，但却可能参与对它的决定。由此，人们便希望用全部已提供出的怀疑来把要考察的接受客体的本文描述为一种（在读者身上）"传呼出意义的讯息结构"①，而这种结构又得证实它（对于一个时代）的单价、双价和多价。自然，作这种解释，只不过是在要么本质、要么空洞形式之间，进行毫无用处的选择。关于艺术作品质量的组成，这一解释并没有提过只言片语。这个问题不容与效果问题相混，多半倒是

① "倘将潜在本质分配给本文，那么，这一本质要在接受行动中才是显明的。在这一过程中，主动性在读者身上、本文对他所具有的意义取决于文中符号学的背景；因而，本文对作者与对读者的意义可能是天差地远的。"

要同后者联系起来一道处理。

文学学过于坚持作为一个价值载体的艺术作品的本体论模式了。对于文学家，根据兹登科·司克莱布的意见，“在评价问题上”只剩下“公开在价值先验论和价值经验论之间进行挑选一法了；前者导向形而上学（形而上学的负载是过去，形而上学与将来又是敌对的），后者导向结构主义”。司克莱布据耀斯的萌芽断定，文学的价值“因而是在研究中”保住“自己的位置的”，它“是附加到文学作品上的一个历史性的值，是一个随历史变迁而变化的值；在这里，文学作品在自己的语言形态中是不变的”。

因此，对于接受者，作为美学基本概念的多价、（美学客体的）涵义势能和美学差距是可以坚持的。

耀斯把“在前面提过的期待地平线和一个新作品出现（第三个命题）之间的距离”称为美学差距；它从接受美学上去确定“一个文学作品的艺术特性”。倘若不去考虑在多少是客观地对这一差别加以确定时遇到的、经验上的困难，那么，一旦把作品与期待地平线状况的四种可能性安上去，起初清晰明快的图谱便变得复杂起来。这里不仅存在着一条稳定在某一状态下的期待地平线，而且也存在着一条正在期待更新的读者地平线，就是说，一个不提供任何更新的作品形不成这一地平线，相反倒是出现失望。

①期待地平线　中性——更新——突破：正面失望的期待地平线

②期待地平线　中性——静止——期待地平线形成

③期待地平线　正　——更新——期待地平线形成

④期待地平线　正　——静止——期待地平线反面失望

在第一种场合下，读者的期待地平线按照现有文学作品的美学状况确定。一个包含更新的作品突破这条期待地平线，即正面使它失望。在第二种场合下，作品没带来任何更新——于是期待地平线得以形成。这两种可能性耀斯都估计到了。现在当然还得考虑到另外的可能性。一位作者的第一个作品使期待地平线正面"失望"；读者期待这位作者其后的、包含更新的作品。若他出了这样的作品，那期待地平线便形成；倘他只创作定在第一个作品地平线上的作品，那期待地平线便反面失望；要是他竟倒退到他第一个作品出现前的文学美学状况，便会呈现一种负二级失望。

这一思量还可往负向延伸。在一次又一次地创作'越来越糟'作品的作者那儿，读者的期待地平线不断往下降。就是说，所期待的将是一个更坏的作品。若他停止在同一个水平上，那么在这里期待地平线也未形成；若他向上升，那便呈现出一种正二级失望。当然，这是些在历史的接受研究中绝不能从经验上验证的思量。但它们毕竟表明，事态在本质上比耀斯所描述的更为复杂。

如果一个作品在摆脱它所产生时代的条件限制后，得以不断在语义学上充实自己，得以显现具体形象，只有这时，它才证实自己的艺术特性：各种各样的接受是"置于作品中的、在其历史接受级别中实现的一种涵义势能的逐步释放"。

这样，艺术作品就或者在各种历史接受的顺序中，或者在各种同时代接受的比较里，以显现具体形象的方式来证实自己的多价。这种多价被列纳特·乌尔曼描述为本文诗性的特殊标准。这种多价被解释为众多意义线的具体存在；这些意义线变幻莫测，互为对照，部分地在相互排斥，又都平起平坐、相挨

相靠。

接受美学的前提是对接受者及其文学理解力和评价进行经验的探究。斯特莱尔卡虽然同意康斯坦茨学派（耀斯）的萌芽，即：一个文学作品的质量和级别出自“接受、效果和身后名”，但却认为“限制到评价者身上”（被评价的东西完全被看成是他们的一面镜子）是有疑问的。他把完整国家的“一种受社会学制约的价值论绝对主义的极端”和“完全相对主义的另一极端”视为迷途。而斯特莱尔卡自己，只要一种“滑向”完全相对主义的危险还没有出现在他面前，他就效法英伽尔顿的模式。不管怎么说，从达尔文那里引来的、更高质量的一种“自然选择方式”、一种“自然选择”的说法是站不住脚的。作为另一个极端的完全相对主义同样不是什么答案。这可以通过下面的事实来证实：“最为伟大的文学作品……至少也是受大起大落的评价”摆布的。这一事实，无数的研究者都提到了。

具有美学价值的地方，也就是进行评价之处，一般说来得在文学客体和评价主体之间的关系中去找寻；这一点对于评价过去也是适用的。“价值是以势能的形式包含在文学结构之中的；只有当价值被能满足所要求条件的读者考察时，价值才会被把握住，也才能对价值作出相应的评价。”韦勒克的这一断言强调的是客体方面：在这里，多价是从意义里“取出来”的一个问题；若将重点移到接受者方面去，那多价便表现为意义“悄然置入”的结果。倘把艺术作品理解为一种结构组织，那么，与此相符合的，倒是施密特的多功能性概念；对于接受者，它成了复价（Polyvalenz）。

因此，提供一种对本文的“有效”解说或相应解说、把可作多种解释的本文阐述清楚，在这里便不可能是文学学的任务。

在努力从本文出发，把尽可能多的意义指出来时，文学学无法完全陈述出所有可能的解说，而只能努力去把直至当时都公开的“内在多种意义的轮廓”给标示出来。照荷尔斯特·施泰因梅茨的看法，文学学的任务是“对各种各样解说可能性的并存加以描写，对由此而来的本文各种各样意义结构的并存加以描写，同时要意识到，它们是通过读者创造性的行动而产生的”。

一个本文的多价能够从历史发展和同一时代这纵横方向上得到证实；对此，接受学研究至少是备有材料的。

接受美学、结构主义本文观点和通俗读物研究的那些建议，瓦尔德曼在自己的考察文章《通俗读物的教学法和理论》中采纳了；他的这篇文章彻底摆脱了一种表面客观的价值等级制。在进行从本文结构和读者作用到事实上的接受和现实的读者阶层的推论时，通俗读物要比“高级”文学、也就是美学上评价高的文学作品更为容易，因为，在通俗读物的读者阶层中，批评的差距因素在很大程度上消失，这是有利于进行鉴定的需要的。在探讨了各种各样的先决条件之后，瓦尔德曼是这样刻画自己萌芽的特征的：“接受美学新近重新指出，作为交往手段的文学，在现实中只有当它被当时具体的读者或读者群所接受时才能存在；倘若这符合实际情况，倘若接受一直就具有价值这一点也符合实际情况，那么，具体说来，所存在的文学便都是已评价过的；那么，把对文学起决定作用的‘文学评价’这一组成部分从同文学的具体交往中摈除出去，便意味着对文学学进行一种不负责任的切割术。此外，由于评价还时时受到社会制约，并且实际上它也一直在传输社会利益，所以，同文学打交道——不是在主题思想方面进行文学评价——事实上就是在掩盖社会利益。”在接受美学的基础上，瓦尔德曼从已经详细讨论过的七

个命题中提出了通俗读物教学法提纲；他关于本文评价的萌芽也可能为其它文学领域带来丰硕成果。文学学的评价首先必须对“读者在文学方面的独自评价和他人评价（这些评价总是随着被接受的文学作品一道给出的）”进行分析、细心体会（第二个命题），就是说，不是作出评价，而是分析评价。接受者的评价首先是针对“所转达文学信息译码形式之是否适当”和“所转达文学信息对读者的重要性”的（第四个命题）。“正在接受的读者之形式上的文学评价”，在物质上取决于他的“个人和社会环境”；他的需要状况决定着所转达的文学信息的重要性，他的文学兴趣趋向决定着“文学信息的译码是否适当”(第五个命题)。由于一种译码形式的文学评价是“在文学性本文的一种共时态语言学的评价等级制内部”作出的，所以，“一个本文的文学评价分析”也必须总是针对“这个本文类别的共时态语言学体系”。文学评价能够深刻认识读者的社会决定和历史决定——这是他在文学价值上进行主题思想分析时作出的（第六个命题）。但是，文学教学法不仅要对文学性本文的评价进行分析，而且，“作为本文交往本身的教学法，只要在它从全局看来是关系到学生的解放和交往资格，并且，还因为它要传输对文学性本文的批判评价资格，所以更应该说它是文学评价教学法”(第七个命题)。这个模式没有提供一个绝对的标准体系，它提供了一条通往评价的功能通道：对某一本文的评价不须同某种意识形态传统联系起来，而要“同本文对具体读者或具体读者群的具体环境的意义和功绩联系起来”；价值只有在“同确定价值的主体发生关系时”，才会存在于进行评价的接受当中。

“结果，价值只在一种关系内部存在，并且是作为优异与次等质量的关系而存在：‘价值’不是别的，正是一种优质对次

质的比较关系，这种关系处于一种结构体系的内部，而这种结构体系又是由最高、较高、较低和最低的优、次质组成的；这正是束缚于（或关系到）自己某个时候的评价立场的主体在进行评价的过程中构成的结构体系。‘价值’是一个相对值，它受评价主体及其评价立场的条件的束缚；对我们至关紧要的是，‘价值’是一种关系质：‘价值’可以说不是孤立存在的，而只是作为由评价主体提出的一种价值关系结构的一部分而存在的，它通过单个价值在价值关系中的先后排列才成为有价值的东西，才成为‘价值’。这意味着：一种优、次质排列在很前与极后的关系结构总是用一种价值或通过一次评价而确定的。一种共时态语言学的、等级森严的结构的价值体系总是在一种价值上或通过一个评价而显现出来。”

这一共时态的、等级森严的文学优、次质体系是既通过当今社会关系，又通过“评价者的历史环境”而决定的。

瓦尔德曼对某一文学常保高评价这个事实进行了探究；他问道，这种事态是否应该“不是通过这些作品本身包含的什么东西”，而是通过“它们内容上或形式上或两者超越时代的、永恒的什么东西来加以说明”？即是否包含在本文内部的永恒价值之中？这时，他采纳的便是评价的这一特殊历史观点。他有理由断定：人们对“伟大人物”如荷马、莎士比亚和荷尔德林①所进行的评价，不是连贯的。这个名单在特色鲜明的例子上可以延伸：维吉尔、但丁、高乃依、密尔顿；在对人们就同时代作家的级别高度所进行的争论作历史考察时，这一不连贯性变得彰明较著了：阿里奥斯特与塔索、塞万提斯与卡尔德

① 荷尔德林（Johann Christian Friedrich Hölderlin，1770—1843），德国古典与浪漫时期的诗人。——译注

隆[1]、高乃依与拉辛、歌德与席勒[2]。在这些成对比较中，级别排列常常一个世纪又一个世纪地变化着。于是，瓦尔德曼得出结论："当然也有许多长期稳定的文学评价；但是，这些评价同文学作品中了若指掌的永恒价值丝毫无关，而是同评价人所听命的历史条件相关，同传统区域相关：那些当时作出如许评价的人就处在传统区域里。就是说，倘若"文学作品逼真地、形象化地再现出决定一种文化……的个人实况和社会实况来，那么，它们就能长期保持效力并得到高度评价，正如这一文化的传统依然具有效力一样"。倘若单个的个人在确定自己的判断时，对与他相关的文化价值同一性作出反应，那么，他就是作为"这一文化的评价喉舌"在进行评价。这个事实证明，按照始终如一的接受美学看法，评价和文本具体形象显现都依赖于当时具体的传统区域：它们在这里被研究。各种不同文化区域的传统聚在一起，同一文化区域的已经沉沦了的传统重新出现——对于近似一致的价值判断，这两种情况至少是先决条件。

把价值"本身"判给艺术作品，并且只在客体一方去寻找价

① 阿里奥斯特（Ludovico Arios，1474—1533），意大利诗人。塔索（Torcvato Tasso，1544—1595），意大利诗人。卡尔德隆（Pedro Calderon de la Barca，1600—1681），西班牙巴罗克艺术最著名的剧作家；他继承了文艺复兴的传统。——译注

② 在谈自己第二次罗马之行的文章中，歌德就已经对意大利人就阿里奥斯特和塔索两人的高下所进行的争论作了深入的研究（《歌德全集》第17卷；Robert Petsch出版，Robert Weber修改，莱比锡版，无年号，第二次罗马之行，1787.7，报导，第391页）。类似的争论在对米开朗琪罗与拉斐尔的评价上也有过（同上，第385页，7月31日，星期二；第392页，报导，1787.7）。也请比较1825年5月12日歌德就公众对自己与对席勒作品的评价不断变换这一情况向爱克曼的谈话："公众二十年来都在争论谁更伟大：席勒呢还是我；他们应该高兴：出了两个他们能够进行争论的家伙了。"（爱克曼：《歌德谈话录——在他生命的最后几年：1823—1832》，172页）

值，这种观点是片面的。与之相对照，对立面的态度当然是合理的：这一态度在评价时首先指明客观主义，并且不是把评价看作客观定出的“永恒价值”刻度，而是看作一种相对而又相干的利益结构，这一结构存在于客体与由社会和个人这两方面所决定的主体之间；就是说，不是把价值理解为本文内在的常数，而是把价值作为接受者的评价来分析。

然而，倘若这一趋向在这时否认说，价值不是艺术作品所固有的，就是说，价值仅仅是由接受者所赋予的，那么，这一趋向便走到了一个极端。艺术作品之中所包含的这种价值不是永恒的（永远有效的），而是依赖于作品生产条件（社会、历史、心理等）的。这里谈的是显性价值（由作者置放在作品之中）和隐性价值，就是说，作者所据以创作出本文的价值原则，应作为作者的评价表达形式而同艺术作品的产生时间联系起来；并且，这些价值原则也体现了本文结构中的一个本质因素，这个因素影响着当时的具体接受①。一个作品虽然也能不顾及其作者的价值意向而被接受，一来因为“成型美学产品一般地包含有比作者能够有意识地塞入的东西更多的和别的东西”，二来因为，在产生时期与接受时期之间，符号学背景的变化使得别种形式的文本也可能显现具体形象；然而，为了制订一门接受美学，生产阶段的符号学背景必须进行复原，以便通过对原始价（已成为作者文本内外都有效的）和当今价进行比较，找

① 不仅接受是定价的（瓦尔德曼），而且生产也是定价的；而生产的评价结构却是沉没在生产结果的结构中的，沉没在艺术作品的结构中的。这些价值也影响着接受者的评价；这里的接受者属于符号学上的另一文本背景；他是在自己的价值标准同艺术作品中流传下来的（当然是得先作说明的！）作者价值标准的对照中才意识到自己的价值标准的；另外，在进行比较和作出反应时，他最先接近决断自由区。

出评价原则和评价批评原则。

接受者代码R出现偏差；时间对生产过程的距离值越大，R同本文中原来包含的作者代码A的偏离值便越大。在共时态接受（R_{s1-n}）方面，在历时态接受（R_{d1-n}）方面，以及最后在两者（$R_{d-s\ 1-n}$）方面，都有可能存在一种接受系列R_{1-n}。尽管如此，代码A却是结构所隐含的，不须由接受者给变为显性（如在一种作者意向中进行复原的解说那样）。这意味着，即便作者意向没有复原，尽管代码改变，由代码A所决定的结构依然在为当时具体的接受发出指示，就是说，在每一种接受中，代码A或多或少在作出反应，在发挥作用。

倘使接受美学只把评价固定在接受者身上，而把艺术作品解释为价值多少不等的公开结构，那它便把作品推到靠近独立（此外还是不牵涉价值问题的）产物的危险边缘去了。这样，它也就否定了本文对自己生产条件及生产价的依附关系（而这是有利于任意作解释的）。生产阶段的意识形态特征在本文结构中（不仅在于外在价值陈述）也是可以把握的；如果是在谋求批判接受的话，那这一特征是逾越不过去的，更是否定不了的。

价值是艺术作品内在的，它源于艺术作品的生产；要去意识这一点，而不可冒充客观价值标准的存在。提示历史价值倒正是为批判地考察价值的传统服务的，是为（或许是不自觉地接收过来的和当今再也站不住脚的）价值观念本身的传统服务的。这就是在对艺术作品的（评价）传统进行接受史方面的分析，这一分析然后汇入下面的问题：所涉及的艺术作品在当今时代占有什么样的地位呢？

因为美学先于文学理论、接受美学先于文学学，所以，接

受美学的构成才具有重要性。

在多大程度上，文学批评的结果能够为建立接受美学带来丰硕成果？在多大程度上，接受美学观点能使文学批评硕果累累？对此，杜尔查克试图在《接受美学是文学批评》一文里加以回答。在考察了格拉斯的小说《局部麻醉》在联邦德国与在美国的各种不同评价之后，他得出了结果，这一结果证明了早先已经提到过的困难：要作出纯美学的判断，确切说是从判断里开释美学因素，是很困难的。政治的或社会的条件卷进了判断，或者，决定着用以进行评价的意识。于是，杜尔查克要求读者（在阅读评论时）对批评者的立场作出反应，要求批评者本人在他出现“批评性的判断灵感时，把所运用的标准和判断之特殊的历史、社会、政治、宗教和民族的先决条件一并考虑进去，要求他查问自己的（评价）观点”。关于批评性判断的价值，也要根据这些调查情况才能定下来。这样一门接受美学的文学批评，它的目的不是作出一个标准的判断，而是要分类整理出“判断效果所特有的此时此地”。文学批评应该这样具体地建立起来：“批评家告知的是其判断，而不是发生过程的结果，此外，他要把那本由他指定的概念参考书目解释清楚”，并且“在判断过程中把自己本人同自己人物的历史局限联系起来”。

在对本身立场的反射距离之外，批评因素是否还在其它地方存在？这在上述模式中自然是不清晰的。这里，批评过分倾向于进行解释，过分倾向于小心翼翼地刻画艺术作品特征，因而，从考察对象所撇下的立场中产生的特殊批评因素无法在评论中告知读者。这里应该一问的是：这一模式是否有理由被文学批评称作“接受美学的”模式，或者，从根本上讲是否并非一个作者－生产美学模式，而是一个“批评者－生产美学”模式。

在介绍实践文学批评时，现实的读者就略去不谈了。

接受美学原则的运用对于**出版技术**本该有这一结果：原则上，主要不再是出版最先符合作品产生时期作者意图的本文，或者代表作者最后意愿的版本，而是出具有最大的（同时代人的）效果的版本。在许多场合下——但绝不是在一切场合下——这是首要的出版。不管怎么说，必须丢开作者意图是决定出版各种本文的唯一主宰这条原则。这条原则也可能会从对文学交往功能的一些考虑那里得到论据上的支持。一个发表了的作品从一件私事变成一个"公开的"事件——承认这个事实就构成了先决条件。

艺术作品一旦问世，便绝对不再对作者的财产和意图承担义务了——从发表的那一瞬间起，它就不再属于作者一个人，而是在同样甚至更大的程度上属于它所面向的对象——读者了。公众把艺术作品看作一件为自己生产的商品，公众至少有权保持自己初次获得艺术作品时所见到的作品形态。因而，若是公众不承认一种由作者作出的改变，比如在导演戏剧时作出的改变，或在书的再版时作出的改变，那么，公众就有权要求维持原有的、众所周知的版本。因为作品发表的那一时刻便把作者的私人占有变成了一份公共的财产；归根结底，这一财产是由作者为社会选定的[1]。更为陈旧的、其时已由作者自己所鄙弃的版本通过剧院、电台、电视及其它各种宣传方式而获得利用；若作者对此提出责难，这样一来，他的责难便只是相对

---

[1] 还在1762年，莱辛就这样说过："谁将自己的著作发表出去，谁就通过这一行动在法律上把它们变成公共的了，于是，每个人便都有权按照自己的见识去处理这些作品，使它们能更好地为公众所用。"

合法的了。这些责难是基于这一可疑的观点之上的：公开的对话被引上轨道之后，还可以通过单方面的意愿行动而重新变回一场私人对话。在“成品”艺术作品中，作为社交界的公众占有同样的份额，而且，从对话开始的那一时刻起，也有着同样的权利。越来越明显的是：从狂飙突进[1]到二十世纪的“衍生年代”，这段时期有自己片面的（器官学的）生产者美学；而这段时间是进进“成品”艺术作品传统的一块斑晶；至于这一传统，则在这段时间之前早已出现，而且，它在取代这一段时期。

在涉及传统出版时，出现了解说问题，例如，不同版本都得加以解释。施泰因梅茨对这些问题作了深入的研究。版本并不总为一种改变了的设想而存在，它们常常对一种模糊不清地留在方案中的意图作出说明。

历史上的接受学研究（效果史）

效果史的描述在日耳曼语学的文学学里仍然是空白。在日耳曼语学的文学学里，长期存在着一种惯常的见解；这是“关于‘德意志精神’存在形式（这一形式与政治生活无关）的见解”。艾·莱迈特用这一见解对那种事态作了说明。日耳曼语学的文学学“不仅导致出现下面的情况：德意志的日耳曼语学对有重要意义的德意志创作在政治思想和行动领域里的作用和重新评价，简言之，对它们的效果史，不是特别”感兴趣；而且，“在其它语言学里已相当精细地经营过的一块田地”依旧“在很大程度上未曾耕作”。

---

[1] 狂飙突进（Sturm und Drang），指德国文学中的1767—1785这段时间。——译注

效果史的研究还是个空白，而"只有这一研究才提得出关于文学在德意志历史的文化客体化情况下具有何种地位的可靠情报"。

由耀斯提出的、用接受史方法去编写文学史的特别艰巨性用不着再讨论了。单个作品或作者的效果史不那么复杂，描述起来更不成问题，虽然这些描述不大符合方法学上的反应状况。一九三一年，瓦尔特·本雅明提出了一个预示近代接受学研究的建议，以革新文学学的教学事业并赋予文学史一种同当代现实有关的功能。作品的全部"生活范围和效果范围"获得了"同样的、甚至更为重要的资格，从而能同发生史平起平坐；这是指它们的命运、它们的被同时代人接受、它们的翻译、它们的声誉。这样一来，在作品内部形成一个微观宇宙，或者更确切说：微观时代。因为这里谈的，并不是要从其时间联系上去描述文献作品，而是要在它们产生的时代去描述对它们了解的时代（亦即我们的时代）的问题。"

自然，更为早期的效果史描述同近代的效果史描述的区别在于：前者是从客体观察角度出发的，而客体的效果须得在历史长河中加以密切注视。接受史或效果史分为影响史和判断史两个领域。第一个方向再次细分为作用研究和独立性研究；之后，在文学作品及其作者（确切说是作者的后继人和这些后继人的作品）身上，这第一个方向便揭示了影响的作用。这一研究方向出现较早，它的专门术语叫效果史。这一研究方向在相当大程度上同接受美学问题没有关系，前者的前提同样是接受语义学上的永恒客体，这一客体似乎在"时代变迁"里获得了承认。与此相反，接受学研究是以接受者的观点为出发点的；效果史的问题，如"错认"、"误释"或"评价过高"，无法在这一观

点中占据主导地位，因为单个接受者是通过他自己的条件限制来获得具体形象显现的合法性或不合法性的。英伽尔顿的立场倒是介于这两个极端之间的——略有些朝物质模式偏移。较早的（传记体的）效果史通过威廉·朗格–艾西包漠1927年初版的著作《天才、癫狂和名誉》获得蓬勃的发展。在这本书问世之后，无数的名誉病态谱和名誉曲线表创作出来了。自古以来，名誉就被认为是值得追逐的财富；一个个人物的效果史都得安置在"名誉与后世"的标题之下。在朗格–艾西包漠这里，已经有关于"名誉"相对于接受者和中介者的独立性见解了。名誉是关于大人物意义的传说；至于是否对该人物的著作或作用有所认识，这与名誉完全无关。

在自己《可悲的文学史》的《名誉》一章中，瓦尔特·莫什克已经指出，名誉的来临有各种各样的方式，作者自己对名誉进行评价也有各种各样的方式。莫什克也提到了现代观点：一个"伟大的名字"根本用不着建立"在思想之改变世界的力量或激动人心的命运之上"，它在许多场合下是"根据大众心理学原则"而成就的。文学的成果可以在一个时代之内预计到，但一种效果的期限却取决于接受者阶层的条件限制。而这一阶层又是已经有了变化、无法进行预测的。不过，对于"存留下来的事物"进行抽象推论，这是意识形态上的事。这种抽象推论把一个作品的长期效果赋予该作品的内在价值质量，而不去认识，是这类推论本身把这种价值观念投影到作品中去的。这些抽象推论也同样没有看到，一个作品的效果主要应当归功于当时读者的口味状况和归功于一个长久的传统，正是这个传统认为该作品富有价值并向当时的时代推荐的。"传统"自然也不是通过一种出自作品的积极性而形成的，而是接受学关于作品判断的总和。

被评价的历史客体与进行评价的当今读者之间的关系是辩证的，因为当今读者的口味状况部分地是在历史作品本身的参与下形成的——参与方式：直接的或间接的（诸如教养环境、教育、文化方面起决定作用的影响）。

施泰因梅茨从特性上把接受史考察分为两类：生产接受和判断接受。

“人们能够在后世的作品上证实一位作者或一个时代的效果和后效，比如能够表明，启蒙运动在浪漫时期所具有的影响以及影响有多大，能够研究出，在单篇创作的结构上、在诗艺的语言上、在主题艺术处理上等等，席勒的著作对格里尔帕策[1]的同类作品所产生的影响以及影响有多大。在这种场合下，所涉及的是这么个问题：该如何使那些无法一眼就看出来的、某种程度上是内在特性的效果显露出来？一般说来，效果史研究的这一形式只可运用到有成就的较小客体上去。此外，这一形式同传统的独立性研究很接近。另一种……处理办法来自对于一位作者或一个时代的看法。这种处理办法所涉及的，是对起过作用或可能起过作用的东西的直接关系。在这里，进行自觉的论争是决定性的先决条件。在这一场合下，效果史变成了判断史的描述。这时，重点不是被评判的人或事，而是进行评判的一个人或许多人。”

按照耀斯的模式，接受美学的处理办法在处理单个的作品、作者或问题时，可以比总述一个时代、甚至一部文学史用得更多更广。然而，接受史的事态能够为文学时期的时代划分提供全新的观点：可以标明时代界线和时代顶峰的，不是突破常规

① 格里尔帕策（Franz Grillparzer，1791——1872），奥地利剧作家；在他的剧作中，浪漫主义倾向与古典主义传统结合起来了。——译注

的更新型"尖端产品"的发行数据，而是历史的（共时态的）文学现实，即那些事实上被人阅读过的畅销作品，而并非那些在自身产生时代说不定简直就给忽视了、只从后世眼光中才耸立出来的作品。

耀斯自己是在一些早期萌芽出现之后，在自己关于《拉辛的伊菲格尼与歌德的伊菲格尼》的考察中举例说明接受美学方法的。具有新的问题水准的接受史描述现在几乎还没有；不过，具有部分地是意识形态倾向、部分地是意识形态批判倾向的、卓有成效的萌芽则是相当多的了[1]。

在提出描述的要求之后，文献集取得了参与接受学研究的资格：它适合充当接受学研究整理的资料基础。

当然，倘若自身的态度是同使自己的解说变得多余这一要求相关联的，那么，历史接受学文献的收集就只不过是在回避自身态度而已。曼德尔考把接受史的延展性引进了一般文化史；出于类似的根由，这一延展性多半也同耀斯的文学史一样，依然是无法实现的。

伍尔夫·塞格布莱希特有理由提请人们注意：至今缺少"'运用'经验—社会学读者研究成果的、确有说服力的例子"。在施皮格尔等人的文章中，把特定小说类型归入特定读者群的安排依然是成问题的，因为所考察的经验基础对于这么广泛宽阔的结论是太窄小了。在这层关系上，塞格布莱希特把西格贝特·S．普拉维尔写的一本书叫做莫里克[2]的效果史；虽然这

① "这里首先会想到的是法兰克福学派（阿多尔诺、哈贝马斯、霍克海默尔、勒文塔尔和其他人）的贡献。"

② 莫里克（Eduard Mörike，1804—1875），德国浪漫派作家；作品有《画师诺尔腾》、《莫扎特去布拉格》等。文中所说普拉维尔的这本书的书名是：《莫里克及其读者·一部效果史的尝试》。——译注

本效果史并没有满足“读者社会学同效果分析”建立联系的要求，不过，对某一位作者的读者进行考察，这一点仅从资料获取和资料运用来讲，已经是很令人振奋的了。

由接受史研究的许多批评家所提出的一个论据涉及到资料获取上的困难。文学史家寻求对一位作者或一个作品的效果史进行解说；对于他们，起决定作用的并不是评论的质量，“更多的是数量上的频率特性和地理上的扩散区域——一直被研究的文学产品的真正效果就是在频率特性和扩散区域上显现出来的”。为了能够陈述历史上站得住脚的一般意见，“档案的和系统的”工作必须先行开展起来，以代替对少数“尖子批评家”的示范性研究。当然，有关出版机构的政治态度、出版人、特别是读者对象等的基础知识必须具备，这样才能够对报上批评所具有的分量和这种批评中的意见所具有的分量作出评判。安尼·卡尔松出了一本卓越的著作《从改革运动到当今时代的德意志书刊评介》。约斯特·赫尔曼德从这本书所受到的批评中受到启发，提出了进行集体研究的要求：单枪匹马一个人根本无法征服这么一大片还很少研究过的领域：“为了掌握住这里须得加以研究的一大堆资料，必须读上成千上万的评论；然后才会接触到那些社会政治的问题和兴味心理学的问题——这么一个主题的本质含义就在这些问题之中。然而，正如人们所说的，那得需要一大批同事，需要一大批按体系分门别类的卡片柜，需要一大堆考虑周到的统计和许多出版史与报纸史方面的准备工作……。”无论结论和结果多么富于启发性，它们都没有证明所必需的开销是正确的，这依然是件不容推诿的事。只有当历史研究的结果能为当今实践或未来实践所用时，这样一种开销的必要性才能得到证明。这也许是一种“客观”社会兴味的论据

吧；与此相反，读者兴味不是指向无名过程、机构和读者群，而是指向“英雄”、楷模和产生效果的个人——这个论点依然是体系固有的。当然，处于读者兴味中的，是生产程序而非接受程序——这就是为什么接受史的考察也从“购买兴趣”出发划分界线的原因。不过，在承认这一论证基础时，几乎所有开初就不能满足消费需要的解放认识功能都不会起作用。

构想的读者

沃尔夫冈·恺塞尔谈到了读者与讲述人之间“不可分割的交互关系”，不过，还没有对读者的各种类型进行区分；这时，他已经把注意力放到艺术作品中读者形象的存在上了。

兴趣在接受者身上加强的结果，是读者类型学的提出。至少有三种读者“类型”必须从概念上分开。

①现实的读者。这是文学公众的组成部分和文学社会学以及读者心理学的研究对象。

②假想中的或意向上的读者反映了一个作者的读者期待。他常常不与现实的读者相符，而与读者的一个理想形象相符。作者对自己读者的这一想象融入艺术作品本身之中。

③隐性的、构想的或虚构的读者包含在本文本身之中（作品内含的），一方面，他是创作者的读者想象的外溢，另一方面，他是阅读指示楷模，是为现实读者提供的标准读者。这最后一种类型获得了五花八门的称号。

正如艾尔文·沃尔夫把他的接受者称为作者的“理想想象”一样，“所预期的”读者，即读者意念，从本质上讲符合第二种类型。沃尔夫为领会“所预期的”读者提出了三个可能性：“通

过对大约是现有的、作品内在的读者虚构进行开释性描写；通过对来自同一表现形式的、对某一表现形式加以补充的读者类型进行间接开发；通过对作者理论言论加以相应的充分利用”。为了有利于“理想地”施加影响，沃尔夫竭力否认读者对作品的直接影响。他的努力在下面的命题中达到了登峰造极的地步：“通常不是（现实的）读者的口味，而是在作者想象中形成的读者意念限定着文学作品的形式和主题思想。”读者对生产过程施加的影响被耀斯称作反馈效应；这一影响当然是通过作者对读者所作的想象而产生的。但是，作者的这一公众意念或读者意念本身就是对社会条件的一种反映，因此，它不是原始“意念特性”的反映。

玛丽安娜·恪斯婷提出了一个完全相似的分类原则建议。她把一个文学作品的接受划分成四个范畴：

①通过广大读者的接受：这反映在畅销书书单上；对此进行考察，一方面是社会学的事、一方面是出版社搞广告宣传的技术人员的事。

②通过批评的接受：它接过了在专业读者与普通读者之间架设专门桥梁的任务。

③通过被马拉美[1]叫作“同事”即那些接受“影响”的其他作家的接受。

④“美学内部的”接受：这关系到由作者按美学要求设计入作品的读者角色。

隐性读者类型能够以各种方式在文本中体现出来。迪特

---

[1] 马拉美（Stephane Mallarmé，1842—1898），法国象征主义诗人；他的诗极其含蓄隐晦，但意境深邃。——译注

尔·扬尼克区分出四个级别：

a/ 未体现（自主的人物言语）；
b/ 一般体现（客观的和有见证的讲述言语）；
c/ 具体体现（针对性的讲述言语，如"亲爱的读者"）；
d/ 个人体现（可以成为自传体讲述言语中的情况）。

读者的在场可以通过不引人注目的读者信号给暗示出来；作为人物形象，一般类型读者的特征可以一直刻画到个别收件人的程度。

曼弗雷德·瑙曼也区分了三种类型：成为一个作品接受者的真实历史人物；想象中的、"在文学创作过程中出现"的读者或"收件人"——他在作者的意识或潜意识里"作为未来读者的肖象"出现；虚构读者，这是许多作品的一种结构成分。瑙曼的兴趣指向收件人类型并区分出三种功能：

①"作为作者意识里的读者形象"，收件人体现的是"众多形式之一，在这些形式里，作者把他对全部社会现实的关系，把他对活动于社会现实中的社会力量的关系变为现实"。
②第二种功能即文学的功能来自下面的情况："写作行动中的收件人是参与了作品美学世界建设的一个决定性因素。……收件人不仅以这种方式把一种社会关系输送到文学创作的内部，同时还介绍这一读者参与完成该作品的情况，因为他体现着未来读者的一种预测。"
③第三种功能涉及"作为作品与现实读者之间中介的收件人所扮演的"角色。然而，收件人在本文内部不仅直接以虚构读者的面貌出现，其实他还以间接方式出场，出现在由作者为假想读者所准

备好的定向助手中。在这一过程中，收件人起着“阅读媒介”的作用。为了使作品继续完成，读者必须有主动性，而这一主动性是依赖于阅读媒介的密度的：定向出现得越少，读者就越可能积极地“参与创作”。瑙曼相信，若“将阅读媒介定为作者对现实性（读者属于这一现实性）之普遍关系的一种功能”，那么，（由接受条件限定的）美学相对主义危险就可避免。

斯托尔茨还在凯特·汉布格尔的讲述理论基础上于一九七一年在《讲述人与读者之间的交互作用》一文中指出，在阅读行动中，由讲述人仅只加以暗示的东西被探究了出来。他把这一情况称作“读者想象力的随后完成主动性”。

基于英伽尔顿和依泽尔的理论，施泰因梅茨在一篇挑战性的文章中作了一次确定读者作用的尝试。一九二一年，雅科布逊确定了现实主义问题的两个观点。这两个观点被施泰因梅茨当作基础：倘若作者是把作品当作大约如此来构思的，而读者基于自己的判断力又是将作品当作大约如此来接受的，那么，作品就被认为是现实的。依泽尔设想，读者是参与创作的力量，他通过自己的个人接受才创造出文本的意义结构。从依泽尔的这一设想出发，施泰因梅茨鉴于现实主义，得出下面的命题：现实主义的讲述人恰恰是通过针对性的讲述、通过避免文献性东西而获得所追求效果的（现实主义的描述，确切说：效果）；这样，读者就得到更为宽阔的活动空间来“使所阅读的东西变为一个‘独特的’整体；这样一来，‘现实性’就出现了”。这里所要求的现实主义产生“于小说内容（及其描述）和‘加工’的一种联合”——这是读者进行的加工。施泰因梅茨得出结论说，现实性不是文本里所包含的东西，也不是解说者在同历史现实

状况（作为小说的现实性）相比较时所确定的东西，而是“仿佛从作品与读者之间，从一种相互补充、继续形成、解说、改变、收缩之中”产生出来的什么东西。“创作其实从未作为已写成的作品而存在，而是在阅读时出现的变态形式中存在。创作存在于作品和读者之间。”如果小说的现实性和人物的现实感得到保障，读者便把自己制造的“产物”称作现实主义的，并把这一标签贴到作品上去。

即使人们不赞同施泰因梅茨的全部意见，读者对于涵义结构的意义毕竟也可以从这些意见中看出来。

因为现实读者在作者提供的结构中搀杂了个人的意义，所以，现实读者的形象对于接受学研究便远比虚构读者类型或预期读者类型重要；后两类读者首先体现了作者的一种设计，同时能够自觉不自觉地成为作者对现实读者或设想读者的反映。假若虚构读者形象只是作者构思的一个读者角色，那么，从虚构读者到现实读者的推断便误入歧途；与此相反，如果把读者角色看作现实读者这一阶层的表现形式，就是说，某种程度上是读者伸进艺术作品本身的“延长手臂”——那又是允许的。在艺术作品本身中，占优势的通常是读者形象因素即构想因素，在通俗读物中则是读者影象因素。在通俗读物中，作者自觉地以肯定方式把读者角色指向一个（相当熟悉的或可考虑进去的）读者阶层，结果隐性读者（读者角色）同现实读者便基本上一致了。在“高级”文学中，两种因素都得加以考虑：虚构（隐性）读者一方面是现实读者的反映，另一方面是作者的一种构想。这两个观点可在同意下面见解的情况下统一起来：读者角色是作者的构想；作者以各种各样的（正面的或反面的）意识性对现实读者作出反应，他的模式表现的是先得接受教育的读

者。

可依泽尔却表示怀疑："表面看来绝不依赖本文任何逼真显现的意义，恐怕也不外乎是本文的某种贯通而已；当然，这种贯通得用本文来加以验证。"但如果意义在阅读行动中产生出来并当作"本文意图所在"，定为"读者的想象力"，那么，经验的读者研究之重要性便应运而生。这一研究只能在将社会学方法同心理学方法结合起来的情况下进行。这样一来，朝着从经验上打下了牢固基础的一门美学迈出的又一步便告完成。

文学社会学与经验的接受学研究

倘在社会交往过程中通过文学的功能确定去寻找导向文学的通道或把文学学理解为一门交往科学，那便存在着无视文学性本文与非文学性本文之间差别的危险。文学的意义是什么？解释有两种：创作是整体，是总体（与涉及部分的现实相比较）；创作把乌托邦（确切讲是模拟空间）意义上的可能性同现实相对照。马尔特·达伦多夫提出了第三种解释：艺术是一种交往方式，是使社会表达成为可能的一种交往方式。结果就是放弃关于自白艺术的设想，对话赢了。交往模式的全部成分是：

1. 作者（社会出身和地位、对读者的态度等等）
2. 作品（这里，美学范围也该同批评的文学社会学一起包括进去；戈尔德曼、勒文塔尔、阿多尔诺）
3. 读者（社会阶层、阅读习惯等等）

4.读物的生产形式和扩散形式（分发方式、出版业、书刊印数、广告等等）

当交往模式的这些成分都变成研究对象之时，文学本身便因文学事业而进入交往学、社会学、教育学和心理学、书刊市场研究和出版研究、报刊学和图书馆学、民意测验等的考察领域。艺术的“本质”不再独立地从艺术的生产（确切说是消费）方面去寻求，而是被等同于艺术的功能。

倘使这样一门“交往美学”直接指向“人的社会能力”，那么，对文学效果的兴趣便会居于显要地位。学习概念既在内在论文学性事物方面，也在社会方面成为中心范畴，就是说，在下面的问题上成为中心范畴：本文对接受者的行为变化能有什么意义？接受者从本文中学了些什么或能学什么？教育学的（确切说是教学法的）观点在排挤纯美学观点。但是，倘若“社会交往和行动能力”被认为是最高学习目的，则文学学的物质范围就会扩大：价值标准不再由标准化了的“高级”文学确定，而是由效果原则确定——这个原则把本文一切可能的品类都收集拢来：诗类、阐释类、廉价小说类（跟令人尊敬的‘尖端产品’差不多）、广告类（同法律条文一样）。经验的效果研究将把自己的成果提供出来为政治服务，而政治驾驭着“效果，沿解放和进步的方向加速前进”。

这里，必须对本文提出如下问题：“它们为谁的利益服务？为何种利益服务？它们追求哪些可能的意图？哪些功能是可估测的？”这样提出问题便具有一种新的份量：不再把本文当作文学学习的本来目的，而包含本文的交往过程却成了认识兴趣的对象。本文成了达到目的的工具；这目的“正是为了去认识那

些机械结构和利益，去研究它们……效果不再是（无理地）发生的什么东西，而是作为‘学习’的、能够合理地进行操纵的东西。”当然，这一社会政治教学法的目的是否堪与文本的诗性相称，还需拭目以待。

一个危险在于：这一最后定向在很大程度上给渗进了意识形态方面的东西——渗透程度依效果在政治内容上加以控制的直接程度来定。

经验的效果研究把文学视为“针对口头交互作用和学习”的交际因素；效果分析本身把美学和学习研究结合起来。只有照此办理，文学学和文学教学法对社会的关系才能建立；文学成为“全部社会交往的一个部分，而社会交际又使得学习成为可能”。最后，在文学的效果方面，所涉及的问题是，“文学在学习过程中扮演的是什么角色，又是谁在哪些条件下从文学里学习什么”。

最有份量的异议是针对诗学本文和阐释本文之间缺少区分一事的。从原则上讲，在进行效果分析时，必须在交往语言和文学语言之间作一区分。由格累本提出的那些模式体现了一个有用的萌芽。根据他的模式，科学语言和文学语言获得了完全相反的、特色鲜明的等级。

格累本恰恰把“非交往性”看成“语言—现代文学语言字面意思这一范围的主要特征”。在科学语言中的表述具有鲜明清晰性、结构现实性（势能、分化、乌托邦）；与此相对立的，是多价和解说的多样性。美学就应当在这一尚可继续区分的基础上建立起来。

在经验的读者研究基础上，对读者解放起了巨大推动作用的，无疑是通俗读物研究。

经验—民意测验的接受美学研究迄今只在少数的分析中有所反映。一九七〇年，列纳特·乌尔曼提出了一个模式。在她的理论萌芽中，效果分析意味着“就一个文学作品对读者群和单个读者（这两方面形成对照）的直接效果进行分析”。这一方法自然只能运用到同时代的读者身上去，因为她把书面上的探询和口头上的讨论预定为工具了。效果体现了读者的刺激，因而效果更接近于“发挥效力”的过程，而远离传统美学意义上孤立的“产生影响”的状态。“当读者借助于他的语言能力努力从语义学上去破译所获情报（微型语义学的处理）时，他便是在对本文1（原始文本、产品）作出反应。这一过程被称作理解过程（感性认识）。”

“读者对本文1进行一种个人的破译，以此作为对语义学方面破译的补充；在个人破译中，本文的安排随即成为读者的期待提纲。通过由读者期待控制的、已知意义成分的选择联合，反应提纲的编码工作将同时在本文2（改写文本、产品）中进行准备（巨型语义学的处理）。这一过程被称为狭义反应过程（解说）。”

理解过程和反应过程一道产生接受过程；接受过程受本文1和读者期待地平线的关系制约。与此同时，读者期待也将由下列成分构成：

①“由语言类经验（即声响的、语法的和语义学的经验）构成的期待”；

②“由与本文打交道的经验构成的期待”；

③“从各种各样个人经验中得出的期待”，比如通过情感感知的、社会主导的、交往心理学的、文化的经验；

④ “起初在阅读瞬间直接从读者私人境况中产生的”期待，这一期待“受到无法预测和无法进行全面分析的因素的影响”。

考察对象是文学性本文；文学性本文的选择标准是多价，规模也小。当诗性的关键指示即效果被看作“起作用”，就是说，被看作接受过程的释放因素时，诗义的定义就依然是个难以解决的问题。

“诗性在随之而来的读者主动性的发挥中是显而易见的”（本文2全部；通过读者期待同本文1的一致或分歧而释放出来）。

与此相似的，是在合作起来对柴兰诗歌的效果进行分析时所运用的方式。读者定义的出发点不是里法太尔选定的理想读者或“超级读者”；而是一般读者，是在相应于本文1破译和本文2编码的语言方面，以及在语义学意识方面具有中等以上水平的一般读者。超级读者的艺术综合不允许“对事实上的本文特殊接受过程和促使这一过程开始进行的言语刺激”作出任何推断。“接受方法的”类型学和“将这些方法付诸使用的因素”，只有借助于书面和口头探询，通过“对单个接受和特殊接受过程进行分析”才能成功地产生出来。心理学的研究须得了解接受的个体方法。在自己的文学作品积极接受理论中，西蒙·O.勒塞尔划分出三个阶段，这三个阶段从对文学作品内部关系的不自觉认识，经过在单个部分、人物和问题上的验证，一直延伸到“积极的继续生产方式”。这里，在经验的心理学分析之后，也许要从社会学上提出问题：个人行为在多大程度上取决于主体的社会境况？也就是说：是否不断变化的个人因素（年龄、性格、气质、喜好、情绪）只是引起受社会制约的阶级判

断发生变化?

探究个人阅读动机的萌芽在威廉·查尔贝的考察中出现了。他把"能同书本打交道"看作"一个学习过程的结果;在这个过程中,阅读的动机结构依照特殊的造型趋向而成型"。这个考察想要指明,这一学习过程并非自动进行,"'对阅读的关系'是活动和参与行动的产品,是教育过程和培养过程的产品"。

查尔贝有理由反对接受一个普通读者形象;这有利于一种个人心理学的读者研究。造出这么一个未加区别的类型,即使作为研究假设,实际上也是没有价值的,因为,这一类型在其理想性上无法同社会人群以及读者个人发生任何关系。"从这种心理学分析看,既不存在任何'读者个性',也不存在任何'非读者个性'——不管怎么说,这是些理想形象,这些形象在一种实物化的方式上总括起来,起着不受干扰的交换作用,或者看起来是这样,如果交换的自我矛盾倾向表现为不去阅读的话。'读者个性'的形象看起来似乎有自己所没有的东西:一成不变的存在。倘或这一存在然后还同收入、文化程度、社会阶层等其它存在联系起来,似乎这便是些动机,那么,核心问题便在某些情况下给严严实实地掩盖起来了。"在阅读时的经历和行为之间的关系方面,查尔贝区分出四个基本特征:交换、亲密无间感、发展观点、补充原则;它们自然显示着无数的过渡。这一基本图谱在细节上的区分更细得多;从这一基本图谱出发,一种"用书本进行教育"的战略提出来了。

文学交往模式中的单个因素有作者、作品、分发方式、读者;对于这些单个的因素,有着一门无法一览无余的文学。须得一提的是汉斯·诺贝特·斐根的(经验-实证主义的)考察。他在与社会一致的作者、与社会矛盾的作者和与社会疏远的作

者之间进行了区分；进行区分就是进行文学社会学的类型学尝试。

乌尔里希·魏施泰因只在《"接受"与"效果"》这一章中从事较早意义上的影响研究。在传输机构中，至少必须把文学批评、戏剧、书业、书籍行、图书馆、出版业（广告、宣传）、大中小学、创作学院和作家协会分开。

几乎对每一位著名作家都有读者研究，既有关于他同时代读者的，又有关于他去世后读者的，就是说，既可从阅读客体的角度出发，也可从某一类读者的角度出发。在第一种情况下，分析的是一位作者或一个作品在历史发展上和在同一时代里的各种不同读者；在第二种情况下，确定的是某一社会特定读者的各种不同读物。斯特莱尔卡在读者对语言艺术作品的产生所施加的（首先是较早时代的）直接影响和近代的间接影响之间进行了区分。读者研究的一个有用的导论出自沃尔夫冈·施特劳斯之手。

一方面想要胜任耀斯的接受美学要求，另一方面又想提供一种社会学上无可辩驳的分析——这种读者研究只能用经验和民意调查的方法去工作。假如思辨可由准确的一般意见所代替，这就在相当大程度上把历史的读者研究给排除出去了。一般地说，接受学研究的最有成效的成果看来不在纯文学（解说或文学史）领域里，而在邻近学科（社会学、心理学等等）的交叉地段。这一点首先为意识形态批判的萌芽、关于兴味转变和社会迁移、最后还有文学翻译这些广阔领域所证实。须知，从接受美学的角度看来，每一篇译文都是原文由接受者限定的一次具体显现。质上的效果深度须同量上的效果宽度分开。在文学的接受方面尚须继续探究的，是其产生的积极影响和社会

影响。国家形式和社会形式同文学生产和接受的这层关系，这时便处于一个如此广泛的问题的末尾。

宫布莱希特试图为接受美学考察揭示社会学理论的重要性——这些理论“在进行社会结构和意义功能的研究”。在他看来，处于显要位置的有三个问题：

①“本文要引导它同时代的、即本来就包括在内的读者去作什么样的理解呢？”

②“各种不同社会历史阶层和时代的读者在本文接受中能够获得何种经验呢？”

③“这些经验又是怎样反过来对各种不同阶层读者的社会行为施加影响的呢？”

宫布莱希特研究了意识形态批判、社会学认识和社会体系理论这三个领域。他指出，它们能在何处、能以何种方式为接受美学研究带来丰硕成果。他认为，“批判地澄清接受过程”有赖于“历史知识和分析法的讲解模式，这就正如它们体现着……社会学理论一样”。另一方面，文学学也能向社会学传输“动议，以解决方法学上的问题”，并且还能备好特别适用的资料（人物行为、舞台动作；通过文学交际而引进一种历史的标准变化；通过传统来确定意义结构，等等）。

或许，具有生长力的萌芽可以通过接受者研究同角色理论的结合而找到。在现实领域里，须得对作者、作者的读者和形形色色的分发方式下出定义；同样，在虚构领域里，须得对作为角色扮演者的讲述者、读者和故事人物下出定义。虚构的角色扮演者是怎样同经验的角色扮演者联系在一起的，这可以借助于术语中同角色理论相衔接的交际模式更加准确地查明。现实读者与虚构读者的全等或不等问题要用这种方式才能进行研

究。当然，“虚构读者”依旧是一个工作上的假设，这一假设只在文学内部的接受过程中才有用场。虚构的读者形象可以表达出作者对自己的现实读者阶层的期望水准。这一命题自然是片面的；因为隐性读者根本用不着去符合作者对自己的现实读者所怀的期待。一位作者设计出这样一位读者：他对于作者的现实读者而言是一种相反型。这种情况是可能出现的。这一例子的先决条件依然是：作者了解自己的现实读者阶层的状况。因而，倘若对传输艺术作品和现实性的方式方法进行考察，那么，这一考察的前提可以不是接受：既然虚构读者体现的是作者对自己的现实读者阶层的期待，那么，对虚构读者等同于现实读者这点表示同意一事，就不值一提了。虚构读者能够体现一种指标型，而指标型在现实中是怎么也找不到的；但是，虚构读者也可以干脆就是一种相反型，而相反型同（作者不承认的）现实读者阶层并没有什么关系。

由于各个伙伴的反应能力不同，文学生产和文学消费或许可以在传输领域里、在分发部门中运用角色分析模式来加以研究——而不是在艺术作品本身的领域里。

在经验的读者研究领域里，在调查典型的接受者行为时，接受者对于自己社会角色的依赖性必须加以证实。社会角色及其标准也确定了可引起社会评议的读物范围；遭到这些标准谴责的文学被彻底否定，或者，被打入私下阅读读物的冷宫：教育家大都在私下里才看色情描写。最引人注目的，是中小学里的“学生角色同私人角色的划分”。瓦尔德曼写了一篇关于在中小学里从教学法上对通俗读物加以利用的考察文章；他在该文中强调了下面的特殊问题：中小学生同通俗文本的争论是怎么能够在“中小学生同自己的一般文学消费态度产生角色内部纷

争(Intrarollenkonflikt)的情况下"发生的?(这种角色内部纷争"并未使人感到不安")。

瓦尔德曼是在同设计组一道工作时看到教学法同通俗读物打交道的可能性的。这种在设计组内"实践的角色行为"正是为了使中小学生首先体验某一学生角色而设计出来的;由于学生的训练在于"完全放弃校外的学生角色",所以"并不总是"存在出现"同其校外的文学消费角色发生角色内部纷争的危险"。目标是:"由原来的学生角色变成个性实现了的角色",在这里所指的特殊场合下的学生,就是"与通俗读物相对立的、批判的学生角色",能够"作为他可能的个性读者角色之一而闲居独处,或者把这一批判的学生角色中的一系列东西接收到文学消费行为中去"。在对一个角色身上的各种不同接收行为进行这样的区分时,必须运用社会的(决定性的)背景,时时刻刻注视这一背景的标准结构、背后的意识形态(广义上的)。

意识形态方面的因素也可在历史的接受上加以确定;一例分析就能表明,正是这些意识形态方面的因素在多大程度上还在下意识地决定着当今的接受。

对格里姆[1]而言,在《接受学研究是意识形态批判》这篇考察文章中,涉及了这样一个问题:进行意识形态批判的接受学研究如果力图摆脱意识形态束缚的话,是否也能为阐明"客体"作出贡献。这么一种可能性他在各种不同接受的对峙中看到了:这些接受的意见一致的部分大都产生一个"相对中性价值"空间,而意见分歧部分大都是进行评价的(在'进行解释的'更为广泛的意义上),并且是由一种意识形态所决定的。

---

① 即本文作者君特·格里姆(Günter Grimm)。——译注

这时，意识形态应当理解为因果关系的或最后定论的观察世界方式，理解为一种受特定前提限制的、范畴上的视见。这些前提的性质是思辨的（确切说是假设的），但也是经验的——只要感知不反映其相对性。在这些意识形态的陈述中，有固定目的的客体—陈述转化为更多地是包含谈论其主体的陈述。意识形态方面的认识迈出第一步之后，紧接着就是第二步："对意识形态方向上的客体—陈述的社会影响加以确定"。从历史上的意识形态揭露中，出现了对当今的批判，这一批判要借助于自己所反映的过去时代才变得清澈透明。

面对普遍地把文学生产推上显要地位的教学计划，艾伯哈德·莱迈特提出了"一个补充设想，以充分顾及交际领域和消费领域"。探究接受过程的先决条件是研究文学文本和文学媒介的分布。为了对读者的期待地平线进行复原，莱迈特建议，将其它的艺术媒介与情报媒介以及一般现当代史的安排计划引进研究领域。接受史必须扩展到效果史，而莱迈特是把效果史理解为"消费过程的结果"的，"本文的接受对这些过程起着推动作用"。鉴于资料阐释上的困难，莱迈特建议"设置一个文献与复制档案馆"；除开文学内部的效果线路（新生产；文学批评，解说）之外，文学外部的效果线路也该如此引进，这样才能使本文的效果可能性同意识内容的改造发生关系。

依泽尔的模式丰富了本文理论和解说理论："在检查了各种不同的本文见解之后，作为第二步，紧接着就应在教学设施的考察过程中进行本文分析本身的尝试"。经验的训练对于这一本文关系的"教学传输"特别适合。按年代顺序把对同一本文的各种解说编纂起来，这能够同时为"戏剧史、科学史、文学刊物史的概论"所充分利用。自然，无论这许多纵横联系多么令人

神往，各学科之间的延伸本身是包含着这种危险的：文学学要么成为书面流传下来的本文的科学（这一科学是包罗万象的），要么作为资料供应员被用到所有可能科目的游艺场上去。这两个极端都得通过对本身要求与外来要求进行一种意义深长的限制，才能交互发生影响；而要使这一点能够实现，就必须在今天大中小学实践的范围内先对文学学的功能和目的抚躬自问一番。

（本文选自G·格里姆编，
《文学与读者》，1975年德文
版。罗悌伦译，刁承俊校）

效果史与传统

——接受美学研究的方法论

〔联邦德国〕维尔弗里德·巴尔纳

近年来，引人注目地成为文学科学讨论中占据重要地位的关于效果史、或者说接受史估价上的刺激与功能，主要涉及到文学中的两个基本条件。一个条件是，超越效果及接受的范畴（在这里，效果和接受仅作为同一事件的两个不同的方面来理解），出现一种新的、对文学的历史性采用解释学方式的反思理解能力。另一个条件是，有意识迎向读者、听众和观众，简言之：接受者有必要重新强调文学的社会性，至少也要强调他们受社会交往过程的制约。

在这两种情况下，效果史问题本来的威力，在长期占统治地位的、目前受到猛烈批评的内在性与自治条件的背景下才显示出来。尽管仍然在自觉不自觉地虚构千秋万代永世长存的"自主文章"，但这种文章的现实效果却只有在效果过程的某一历史时期才能得到理解和分析。在把作者依旧看作孤立的、没有实在的社会范围的创作天才时，一篇文章，只要文学科学研究它，那它往往就已经涉及到可能的、或者事实上的接受者的大多数。这些接受者的社会性，不管怎样也不能排除。这就是说：每一个认真研究文学作品效果问题的人，在这方面都有义务，不仅要对历史性的问题，而且也要对社会性的问题，进行

真正的反省。

在迄今为止所提供的方法论的方案中，也就是在汉斯—格奥尔格·伽达默尔、汉斯·罗伯特·耀斯、罗伯特·魏曼等人的方案中，其强度和倾向自然很不相同。在伽达默尔“效果史意识”的方案中，可以说社会正在销声匿迹。在这里，首当其冲的是分析个人的历史经验，是“问与答的逻辑”。站在另一个角度的魏曼，从历史的文学教养对力争实现的社会主义社会究竟能有什么贡献这一问题出发，试图采用这种方式把效果史的原则当作现代的一个社会职能确定下来。最后，努力在形式主义与历史唯物主义之间寻找第三条道路——中间道路的耀斯，则主要致力于:“逐渐发展包含在作品当中的、并且在作品的各个历史性的接受阶段中具有现实意义的理解能力。”就是说，社会因素原则上也进入了他那个为卡尔·曼海姆所接受的“期待的理解能力”这一概念中。然而，这些因素的性质往往都只是大体上的，并且只在某一特定的时期，而不是在它历史性的历时分析中得到理解。这一点对于1973年耀斯在自己论述拉辛和歌德的伊菲格妮一文中所作的改动，也同样适用。

在这里，只是轻描淡写、支离破碎地表述出来的三种方案，有一个共通点：它们总是把效果史假定为事实，而不考虑各种可能性，不考虑社会历史媒介的具体变动。在每部作品所能提供的证据中表现出来的那些期待、偏见、判断这一无可置疑的中心问题之后，关于这些判断的构思是在什么条件下，按照社会实践的什么历时规律形成这一问题，几乎消失殆尽。

为了说明这一问题，下面仅举几例。那么，这一问题应该怎样解释，什么样的历史过程使得人们今天能够购买、阅读、甚至还可能理解的作品，不仅有格里美尔豪生的《辛普利基西

穆斯》（一译《痴儿奇遇》），还有弗里施的《甘滕拜因》，不仅有歌德的《维特》，还有德布林的《柏林，亚历山大广场》呢？或者说：维吉尔的《伊尼特》怎么能够在荷马的背景上面创作出来，并受到人们阅读，而莎士比亚又怎么能够在十八世纪的德国重新为人们所"发现"呢？与此同时，为什么西塞罗在学校仍然被当作摹仿的模式，为什么他的作品今天还为人们所阅读？而另一方面，为什么毕希内尔的《沃伊采克》在它问世七十年之后，才得以上演呢？

对于这样一些有意识从多方面、甚至从形形色色的现象中挑选出来的效果史问题，不可能从上面三种估价当中作出有条不紊、确有把握的回答。尤其是最后两个问题，本来就已经超过那些作家本人的理解能力。伽达默尔和耀斯尤其感到兴趣的，是当时接受的历史差异和特点，是通过现代的解说者使它们明白易懂。而这时，在魏曼那里，服务于现代政治目的的那种支配性，可以说把所有的历史性都已消耗了。三种方案出于不同的原因，都缺乏一种分门别类的问题，而文学接受的历史性和社会性的相互交错就恰好在这个问题上得到了充分体现。这个问题大致可以这样说：通过什么办法，在生产出来的作品的多样性方面，在世代与社会的更替中，作品的效果史才会成为可能？通过什么方法，文学作品中所反映的历史，才能使当时的读者和读者所生活的社会易于理解？

"所有历史的源泉都是传统，而传统的器官又是语言。"席勒于一七八九年在他关于世界史的性质与研究的耶拿就职演讲中这样断言。席勒这句话是在这样一个历史时刻讲的。当时，传统的概念刚从宗教一神学习俗的统治下解放出来，还没有陷入十九世纪政治复辟的浪潮中。如果把传统理解为转交、流

传，按照这种真正理想的方式，看来不仅可以把历时历史，还可以把社会实践的要素熔为一炉。传统是每个社会存在的基本条件；曾经有人恰如其分地说过，传统是“社会的记忆力”。尽管它流传下来的是家庭行为方式准则，是手工和农业技术，是道德标准或者宗教信仰，但按照定义，它却是超越个人的、永恒的保证，同时也是社会连续性的保证。

基于这种背景，文学传统只不过是社会传统的一种特殊的表现形式而已，它必须得到相应的分析和说明。但是，这一点在迄今为止的效果史方法论中，还从来没有作为广泛的任务提出来，更不用说实现它了。虽然传统的概念几乎出现在每一篇效果史和接受史的论文中，但它现在却主要是分析性的，要不就是理论上的。不过，这个概念要么是心不在焉、稀里糊涂地被人使用，要么就充满了使它几乎变得无法理解的、政治上的片面性。因此，这就需要例证，特别需要简明概念史说明。

传统（traditio）作为术语，来源于罗马法典，它在那里表示一个确定的、不需进一步讨论的财产转移方式（例如甚至把一个城市转交给征服者）。在很早的时候，这个词借助口头或者书面语言的帮助，就已经出现，并且包含了转交这一意思。这个词表示报告、讲座，不过也同样表示学说、章程等等。这里已经形成具有流传过程和流传内容这一含义的那样一种双关用法，即“actus tradendi”和“traditum”①（后来也分为“traditio activa”和“passiva”②），至今仍然为众所周知的一种用法，当然占有内容上的优势。

这一概念在宗教改革时期关于经文（圣经）、经文解释和教

①② 拉丁文，大意为：流传过程和流传内容。——译注

会传统问题的论争中，赢得新的地位。这时，一种截然相反的倾向便应运而生，它作为传统原则和单独——圣经——原则（只承认过去的使徒传统）被纳入教义与教会史。在这里，关于传统的概念已经一清二楚——这不只是因为宗教改革家的缘故——也由于尤其是在反对宗教改革队伍中的那种保守的、甚至复辟的呼声。它经常碰到的是权威的、特别是宗教权威的责难。此外，在宗教—神学中使用这一概念的优势一直持续到十八世纪。莱辛对歌德的颂辞——"你把我们从传统的桎梏下解放了出来"，再一次反映了几乎是矫揉造作地使用这一概念的情况。此外，作为启蒙运动和新的历史思想的标志，也出现了一种在国际上中立的、十分机械的传统概念。手工艺术技巧的传播，还有传说和歌曲的流传，大概都是用这个传统概念来表示的。就连德文的表现形式——"流传"，也在不断为此辩解。歌德谈到艺术家时，说道："他既喜爱传统，又看到了大自然。"可是，大概就在他说这句话的时候，在想到传统的同时，也没少想到反对"大自然"、"生命"和"现代"。

可以说，重新充满保守的、直至反动的内容是与政治上的复辟密切相关的。现在，传统被越来越多地联系到道德的、政治的、广义的社会行为方式上，特别是旧的等级习惯和等级特权，就是用这种词来表示的。于是，形成了"普鲁士传统"和"优良的古老传统"这些惯用语，而这里的传统大多是指高贵的、贵族式的东西。重新发现、保护，并且重新接受作为浪漫派标志的所谓"民间的"传统，早就显示了相当深远的影响，而传统也将演变成为作为科学设置起来的民俗学和与之相应的文化政策的主动性的一种主要概念和主要对象。于是，倾向和应用方式的多样性便在此基础上发展起来，不过这种多样性基本上

仍然由当前的现实所决定。国家社会主义把这一概念收进它进行宣传鼓动的语汇中。现在诗人所起的作用，与“文学家”针锋相对，“具有传统的意味，也就是保守”。披着所谓“培育传统”、“传统联合会”和“传统协会”的外衣，十九世纪的传统主义延续到了我们今天。面对着令人痛心的“传统的损失”——它总愿意同历史的损失相提并论——它清清楚楚地看到自身存在的必要性。只有当人们给自己把传统概念的这段历史，把这种光怪陆离的东西，把神学的、政治的以及文化政策的倾向性所作的深刻的揭露清楚地再现出来时，迄今为止关于“传统”作用研究的窘态便很容易理解了。伽达默尔用一种毫无必要的、模棱两可的提法，要求把“为权威和传统正名”作为“效果史意识”素质的前提。“传统这一范畴基本上是封建主义的。”阿多尔诺把所有的历史事实都抛到九霄云外时，这样断言道。耀斯就象批判“传统的语言学上的形而上学”一样，批判“传统研究中的古典主义”。与此相反，魏曼却恰好要求一种新的、辩证的“传统的理论”。在这种理论中，传统被当作“现代文化的一种生产要素”。

看来，在对传统的理解方面，要寻找一个共同的基础，是不可能的。因为就连伽达默尔和魏曼之间，在重新考虑传统这一要求上的形式上的会合也是骗人的。在这一点上具有代表性的四位作者中的每一位，对于所谓的对传统概念的任何一种歪曲都有所反应，并试图按照自己的意思使这种歪曲发挥作用。但却没有一个人的出发点是上述社会历史的经验准则，即传统为每一个社会生存和延续的基本条件这一准则。

这并不意味着要求有一个在意识形态之外会显示出一个阿基米德点的、“中立的”传统概念。在第二封塞萨洛尼基书信（拉丁文版，第二章第十四节）中，保罗写道：“tenete tradi-

tiones, quas didicistis, sive per sermonem, sive per epistolam nostram"①——这句话准确地表达了传统的几个基本特点。传统总是首先成为连续性、稳定性和"持续性"的要素。为了保持下去并获得承认，传统需要权威；在这里就是保罗的权威。人们必须生长在传统里面，学习它。传统可以采用口头、或者笔头方式保持下去（sive per sermonem, sive per epistolam②），并且恰好在书面上——在保罗书信中——被逐渐编集成法典。因此，它也就同时朝着解释传说——在一定程度上可以说是朝着变态传统方向发展（从编集成法典的文章来看）。

神学和法学早就在深入地致力于这些奇特的事情，特别是解释传统的问题，也就是基本的效果史问题。比如罗马法典的接受史，正如保罗·科施克尔所表述的那样，对于文学的效果史也是一个方法上令人振奋的宝库。宗教和法律的首批典章涉及到人类社会行动这一问题，并没有被那些自作主张的偏见所掩盖。而这些偏见正是卡尔·罗伯特·曼德尔科夫作为德国效果史观察方式的特别障碍提出来的。

连续性、权威、口头与书面、解释传统——文学传统的所有这些要素，都碰到社会化过程中的个别障碍。家庭、学校、教会、社团、私人与公共教育事业，连同它们的标准和获准成立的机构，组成正好在现代综合性的社会中基本上能传达和具有文学传统的惯例范围。这种范围使文学作品的效果史不仅在形式上成为可能（比如通过培养阅读能力），而且在内容上也有所建树。这一点对于从事文学工作的个人远远超过初级社会主

① 拉丁文，大意为：保持传统，不管是用口头的还是笔头的方式。——译注
② 拉丁文，大意为：采用口头和笔头的方式。——译注

义阶段的知识和兴趣，远远超过这一阶段的传统内容的所有情况，原则上都适用。这里出现了一个在接受理论讨论中偶尔提到的活动范围——多数是在学校这一条目下——不过这几乎还没有纳入具体的分析之中。格外受到接受美学史学垂青的文学批评，只有在标准化的机构中，才是一个附属的、对其效果还存在迥然不同评价的范围。

紧接着，就理所当然地出现了这样的问题：难道这不足以在某种程度上总要联想到所暗示出来的文学传统的社会惯例范围，不足以在分析和表现自发的、或者受支配的个别接受的历史之外，还去分析和表现效果史吗？难道说单部作品的潜能和在文献中所包含的反应和判断，就是解释学上本来已经丰富多产的东西，因而也是基本的东西吗？必须承认，通过向这样的文献集中，同在自己效果史中用来进行分析的作品——要么就是同作者——的联系，就更有保证；按照所暗示的意义，确定传统的概念在文学史料方面往往得费九牛二虎之力；与此同时，人们还会遭到冥思苦想和任意作历史联想的危险。然而，与此相反的是，可以同样清楚地确定：一种由所有传统的惯例特征中抽出来的、孤立的、对有关的批评和用书信表达的意见等等所作的解释，很有把基本上是一个团体、甚至是整个社会的公共财富充作个人的、或者独特的接受美学的危险。对此，可以从接受美学的研究中举出足够的例子。首先，效果与接受的传统范围特征，原则上并非不追溯到传统的社会性。但是，这对于在史料来源方面千差万别的考察对象来说，却意味着：只有按照这里所理解的惯例——社会意义去确定传统范围的所有可能性都已用尽时，基本上才能对历史的，因而也是真正解释学的方法提出要求。

关于这一点，有三个例子。假如人们为十七世纪的母语以及拉丁文警句确定一个由马提雅尔的榜样所代表的显著特征，假如——有理由——把这个作为马提雅尔效果史的一部分，那也并不能够在大体上指出拉丁传统，或者为理论前提和单独的语言形式指出所谓的修辞学传统。只有人们把时代标准的文学传统卫道士，把学者手中的人道主义教育事业纳入调查项目时，在这个具有古典主义特征的背景下，由马提雅尔所代表的矫揉造作的“机智”——理想的特殊魅力，才变得明白可见。在文学中的耶稣教义与新教的改革教育之间产生了出乎意外的聚合，人们甚至碰到单独的批文（警告、禁令），这些东西根据所暗示的传统动机——首先是借助于它——可以令人信服地解释清楚。

第二个，也是更近一点的例子。众所周知，最初是在赫尔德周围，然后是以浪漫派为中心产生的民间诗歌的那种思想，不仅从进行创作的、原始的、朴素自然的民众想象中，而且也从广泛流传的，号称保存下来的文章（即所谓直接的“民间”传统）的假设中，吸收其主要的魅力。然而，对于格林兄弟童话作品的效果史起决定性作用的关键在于：它们恰恰不是口头流传的录音记录，而是迎合一定的资产阶级阅读传统和阅读要求的、极其朴实无华的文本。这些事实证实了赫尔曼·鲍津格尔故意强调的“对民间诗歌的编造”；在我们这里，人们也正好可以谈到“对民间传统的捏造”。

第三个例子。一般人都认为亨利希·曼是德国政治小说那并不怎么广泛的传统的主要代表，有的人甚至认为他是这一传统的始祖。很明显，同这些情况有关的是：他的小说的效果史现在慢慢开始了。《臣仆》在第一次世界大战爆发前不久完成，接着发表了一个部分，最后在1916年由私人出版。这部小说

由于不难理解的原因，直到1918年才引起了人们的共鸣，而且很快就发行了十万多册。而他晚期的小说，特别是《受到世界迎接》和《呼吸》却大不相同。它们在读者当中毫无名气，也从来没有人去深入研究它们。关于这方面的原因，人们可以直接从作品本身的质量当中，从多种语言对照和趋向于要么对话到底、要么结构松散这样的特征当中去寻找。当前，对这些作品的论述，涉及到这方面的问题，但它们为数不多，并且多数对这一奇特现象本身都没有准确的描述。毫无疑问，这些论述都是效果史文献。不过，谁要是对这些作品迄今为止很少引起反响这一事实，采取科学的负责态度加以描述和说明，那他就会误入歧途，即使他把不少传统条件都计算在内，也是如此。这是因为有作家同自己现在的读者（在流亡中）隔绝这样一个看起来很肤浅的事实，因为作品刚出版那几年要得到比较广泛的反响，事实上不可能，以及在战后重新恢复中断了的传统时所遇到的不利条件（特别是出于政治原因）。

当然，在细节问题上，在所有三个例子当中，效果史和传统之间的关系，比这里所说的要复杂得多。在第一种情况下，对教育传统的制约，在社会历史方面也许会更为精确地决定下来；在第二种情况下，资产阶级童话读者的阅读传统和“民间传统”的思想在意识形态方面的作用，可能受到较为详细的分析；而在第三种情况下，会涉及到诸如什么样的市场结构在这里决定着要么流传、要么不流传的问题。传统这一概念使用于各自不同的关系中，因此也就具有多重意义。对三个例子来说，传统奇迹的社会性和对这种“来自外部的”因素给个人接受的质量与效果史的质量总共能够打下多深的烙印的提示是共同的。在这里，仅仅通过对作品和关于作品意见的说明和比较，既不

能真正按照解释学上的办法工作，也根本不能把效果史写下来。

文学传统的社会性对于方法的要求，肯定是很苛刻的。特别是在过去的时代，材料来源的基础越窄，这些要求就越具有局限性。但是，十七世纪的例子业已表明，人们对于迄今为止出现的可能性利用得多么少。在这样的前提下，一个义不容辞的任务就是：至少得提出一些有关的效果史基本课题和命题。

文学传统作为社会传统的特殊表现，同社会传统一样，原则上也受到同样规律的制约。象连续性、权威、惯例这样一些观点，以及口头与书面的论述，已经提到。对于德国来说，关于直至十八世纪传统的这些观点的有效关系，可以比较明显地确定下来。造就一批于尔根·哈贝马斯所说的市民阶级读者，出现一种文学市场，尤其是对于启蒙运动具有决定性的权威性批评，从十八世纪下半叶起，不仅创造了传统表现的新条件，而且也创造了文学效果史的新条件。就现代工业社会而言，首先必须追溯到对于群众性交往进行研究的方法和结果。伯尔在莱因河畔提出的社会批评，将作为施佩那样的批评，在其它传统惯例的背景下为人们所接受。

历史资料会得到多方面的发掘和利用，不会提出关于文学传统问题的原则性时间界限。甚至长期作为质朴和单纯之总和的荷马史诗，也被历史研究当成生产和接受已经流传久远的传统的最后结果。

在划分一般社会传统里的文学传统时，在对文学科学中使用的传统概念进行必要的区分时，首当其冲的当然是内容。这些内容首先是指作品生产、接受和评价的标准和价值（有时还

有规则)；这里不仅有综合的印记，还有诸如阅读传统之类的东西。高特舍特的《批判诗学试论》大概是传统调节的历史可能性中最后一部重要的代表作。在这种调节中，三种主要观点都在规范诗学、或者说规定诗学的共同基础上统一起来了。

全部规范诗学必要的相互作用——但不只是受到规范诗学的限制——是作为标准的具体化的“样板”在其中显得出类拔萃的那些文章和作品的某种基础。在高特舍特那里，它们一再为《批判诗学》提到和引用，接踵而来的还有各种选集——首先是戏剧——特别是他自己“用浆糊和剪刀”完成的戏剧样板《濒死的卡托》。没有一种文学传统不具有这样的标记。在规范诗学不再流行的地方，所谓“读者喜欢的作品”和“畅销书”就担当起指导性的职能（按照特殊的法则，这些职能也就同时确定下来）。这种职能对一部作品的效果史具有什么样的意义，这部作品有朝一日是否会上升到文学传统的“样板”地位，这几乎用不着专门解释。但是，这种传统的和权威的样板自身超比例的力量，却依然会被某些效果史的描述所低估。

对于作品流传的具体方式本身，出现了广泛的、形形色色的可能性，从带有已经表明样板特征的、有强制性的读物规范到纯粹机械性的、包括在任何地方图书馆书库中一直开放的读物在内的传统概念，都算在内。要象人们所想象的那样进行准确的区分，在这里几乎不可能。在存有疑问的情况下使用传统这一概念时，人们可能会更多地使自己认识到，这会使人想起某一个社会集团来。规范化作品传统的天然社会场所就是国民教育，不管它是私人的，还是公共的，也不管它是教会的，还是世俗的。甚至在早就不教授规范诗学的学校和其它教育机构，列入教学计划和阅读书目的读物规范，多半代表一种十分

确定的标准传统，只不过它没有用语言明显地表达出来而已。近几年来关于阅读文选的讨论，其实质就是关于标准的讨论。除去狭义的国民教育外，如帝国文学院和图书查禁中心这样的机构，基本上参与了规定和贯彻作品传统的活动。在遇到应当把某种标准体系长期固定下来，并使之成为一种新的传统时，要采取的第一个措施就是命名一批典范的作品。人们大概还能想起把高尔基的《母亲》作为社会主义现实主义的标本所作的宣传吧。

从单纯的作品传统出发，往往很难区分，什么东西在效果史类型学中有时候被人称为一个作家的"荣誉史"。在这里，人们也许能够用一个同样不准确的概念谈到作家传统。在读物规范中，哪一个作家有一部或者几部作品呢？不管是索福克勒斯、西塞罗还是贺拉斯，也不管是瓦尔特·封·得尔·弗格尔外德、莱辛、歌德、毕希内尔还是布莱希特，几乎总是作为传记人物，多数情况下马上就按照言简意赅的、对作品的接受起反作用的"影像"的方式，踏进传统的大门。譬如歌德的传记，长期来就是德语课传统的保留篇目。出自格奥尔格圈子里的效果史论文，都属于这个研究部门早期的重要形式，它们基本上都由这种前景所决定。要看到在社会教育传统关系中——尤其是在出现一再推延的情况下——人物传统和作品传统的比例关系，需要进行单独调查。

文学传统内容的第四个范围，在近十年的文学科学中引起了严重的混乱。人们可以暂且把这个范围称为作品基本原理的传统。在这些基本原理当中有：素材、题材、谚语、原理、论点，以及形式、种类等等。那个正如首先由阿比·瓦尔堡和恩斯特·罗伯特·库齐乌斯倡导的所谓传统研究——以谚语研究

作为一个特别意味深长的局部范围——对于具体的文章解释，对于揭示欧洲的联系，具有无可争辩的意义。库齐乌斯还撰写了自己的标准作品《欧洲文学与拉丁中世纪》，正如他所说的，“出于对保存西方文化的关切”，作为“用新的方法去说明这种传统在空间和时间上取得统一的一种尝试”。这种估计的危险——特别是每当知识狭窄、但却握有主权的幽灵着手工作时——就在于集中与联想的毫无意义的动机，就在于忽略了历史特点，就在于分裂为部分传统的、日益剧烈的原子分裂。一些小小的、用历时分析法多次证实的题材，马上就获得了自己“传统”的级别。这样，慢慢地就有无数身价各异的“传统”——多数情况下总是进行单一的专门调查——或多或少互不关联地同时涌来，要不就是相互交错。重要的东西与非重要的东西平起平坐，而这样的“传统”怎么会同单部作品的效果史有联系——这些传统确实多方面地受到效果史的制约——往往根本无法弄清。

在不少人那里，其结果只不过是使传统概念重新处于困境。这些影响一直延续到现在。别的人企图克服多种传统的混乱状态，有时他们只用单数谈论“传统”——要不，很可能人们宁可谈论“过去”、“历史”，或者更进一步谈论“影响”。一个作家所遇到的、或者是对他有影响的一切，原则上都可以成为传统，这包括：文学的、世界的、社会的，以及朋友、同时代的人、现实的风尚。于是便出现了这样的书，如《贝托尔特·布莱希特和传统》，或者《托马斯·曼和传统》。现在，不管人们是考虑到成百上千种传统，还是只考虑唯一的一种包罗万象的传统，谁给谁留下什么东西这一基本问题都越来越模糊了。即使对这些观点不能在每一种个别情况下作出准确的回答，但基本

上它们都会在一个效果史或者传统史的调查中引起人们的注意。

因此，在效果史与传统之间，最后一个重要问题十分引人注目。这个问题一方面涉及到传统在某一时期的有效范围，另一方面也涉及到传统演变的历时现象。一种文学传统的有效范围，目前就象社会传统一样，将达到权威或者惯例——必要时要得到批准——所能贯彻的范围。如果有一个十七世纪的学生对西塞罗的讲演风格感到无聊透顶的话，或者说一个十九世纪的学生对教学计划上的莱辛那部《明娜·封·巴尔赫姆》感到不知所措的话，那么，这两种反应就可以说是西塞罗或莱辛的效果史，更何况这是由于学校传统和隐藏在背面的社会权威的缘故哩。两者尽管与彼特拉克之接受西塞罗、或者托马斯·曼之接受莱辛相去甚远，但它们都是接受（此外，贬低西塞罗和莱辛的不只是学生），耀斯在不久前还振振有词地指出，正是这门课程对歌德《伊菲格妮》的效果史给予多么不幸的影响。同拉辛相比，只有通过传统状况的历史性的改造，歌德作品那种独特的、在当时新颖的东西才能使人认识。

在有考试和证书的学校范围外，进行外部传统保护的机构可能并不那么明显。不过，这时人们大概都想到了一个有教养的人"不能不"知道的名字和书籍，以便在文学生涯、尤其是在社交生活中站稳脚跟吧。正因为如此，所以每个人由于自身的经验都能举出一些审批机构，就象莱林·许金在他的《文学审美力修养的社会学》中所描述的那样。即使在这里，按照习惯说法的传统历史知识往后倒退，从本质上来讲，这也只不过意味着内容的推移而已。因为新型的、更为现实的标准传统和作品传统早已形成，它们的有效范围是可以确定的。举个例来说，

几乎没有一个戏剧批评家，不把彼得·哈克斯、海因内尔·米勒或者彼得·魏斯的新作同布莱希特比较：这就是在作品传统的背景下出现的一种新的判断传统。这种传统也开始成为学校传统的一个组成部分。

通过权力机构保护传统，并不是有效保护的唯一方式，而且也不意味着：这就是理想的方式。加达默尔按照他“为权威和传统正名”的意思认为，真正的权威“同服从毫不相干，而同认识有关。”这一点作为理想的图景是很值得赞许的，但它却以令人担心的方式脱离了历史的、特别是社会的现实。当然，索福克勒斯的效果史不光建立在受政权保护的传统上，但是，如果没有托勒密王朝文化政策的垂青，我们现在见到的索福克勒斯的作品和其它不少的希腊作品，也许根本不会在经历了古希腊罗马之后流传下来。如果没有人道主义的文科中学，也许只有少数(精确地说：极少数)读者才了解这些作品。现在选取一个完全不同的范围——许多教会歌曲的效果史和传统也都大同小异。这些歌曲在教会权力和传统习惯庇护下流传至今（其中虽有歌曲歌词质量方面的原因，但确实也很需要传统习惯的庇护)。另一方面，上面提到的亨利希·曼晚期作品的例子也发人深省：这里特别缺乏的，要么是一个相应的、有趣味的、传统式的权威，要么干脆就是传统习惯。

在传统的有效范围和效力这个问题上，根本不涉及利用文学的“自我价值”来反对依靠权势的权威的问题，而是认识和考虑到两者历史上的重要性。并非每个社会、阶层或者集团都能具有完全均等的、对所有人都适用的文学传统。正是传统的这种并列和交错——不管是在不同的社会阶层之间，还是在同一阶层内部——很能说明某些历史社会形态的特点。人们大概会

想到中世纪末期各个等级各自的文学传统，与此同时，也会想到富有成效的交叉联系和相互影响。在十七世纪，神秘主义的传统开初仅限于少数团体，这些团体很典型，它们既包括象雅各布·伯麦这样并非学者的人物，也包括象丹尼尔·封·切普科这样的贵族。在克维利乌斯·库尔曼和安格鲁斯·西莱西乌斯的诗中，特别是那些事实很有吸引力，它使得有学术水平的人道主义传统和神秘主义传统在这里互相渗透，彼此相联。

这个例子既能积极吸收，也能消极排除，可以同时说明某一历史时期传统的各种适用范围。与习惯上占优势的、有学术水平的人道主义传统相比，神秘主义传统只不过是一个次要的传统罢了。譬如说，这种传统在有学术水平的学校中基本上是无能为力的。此外，这样一些由于肯定社会上受保护的主要传统而往往打上烙印的、从消极方面得到承认的次要传统的存在，对于不少社会都具有典型意义。主要传统越顽固，次要传统就越要出现，甚至受到促进，这一点差不多当作规律提了出来。首先，正统派(犹太教、天主教、基督教)几乎定期地用神秘主义、虔敬主义和类似的、重新趋向形成传统的潮流的形式引起反应。类似的情况表现在与宫廷戏院媲美的维也纳国民戏院里，也可能表现在罗马法典的解释和应用范围内。这时，除了正式的解释传统外，又形成了一种具有自身传统的所谓庸俗拉丁语言文学。

因此，对于效果史来说，这样的区分非常重要，因为在一定条件下，作品往往从一种传统转化到另一种传统，从而进入其效果史的一个新阶段（有一部分还采用‘双轨式’的办法流传下来）。关于民间作品上升到市民阶级的接受范围这一问题，已

经谈到。在这样的情况下，还能在多大程度上保持作品的同一性——而效果史又以有关立场的某种稳定性为前提——对于这一问题，一般来讲是无法回答的。为流动戏院加工莎士比亚的剧本，翻译过来的原著在十八世纪的德国被人接受并得到部分流传，也许是一种极限情况；可是甚至弗里德里希·贡道夫也不能不在《莎士比亚和德意志精神》中把流动戏院时期称为效果史的一部分。

作品从一种传统向另一种传统的转化——尽管这只是暂时的——已经表现了文学传统变化的历史可能性。传统就是历时分析中的结构。文学传统的变化——不管是变形还是替换——同文化结构的变化一样，基本上都按照同样规律进行，其途径是：削弱体现传统的权威，各个世代的冲突，社会阶层的重新组合，外部势力的影响，同其它集团的传统和文化的接触（所谓'传播'）——尤其是个别伟大的创造性行动。确定在多数情况下几种因素犬牙交错、互相渗透，这是毫无意义的。在大概是伴随着狂飙突进运动的兴起而出现的传统变化中，不仅社会变革，而且世代问题，还有诸如英国传统的影响等，都起着重要作用。青年德意志派、自然主义者，或者诸如四七社这样的团体，其情况也大体相似。那个历久常新的东西能否坚持，它能上升到一种独特的、但又依靠传统的效果史、还是马上就重新下沉，这一方面取决于创新者在树立新的样板时的创造能力；另一方面也取决于创新者的社会实力（就是说，首先是潜在接受者的，也许还有艺术保护者和政治上有利害关系者的社会实力：他们既可以起促进作用，也可以起阻碍作用）。

人们常说，就连面对一片废墟、或者在零度点时都充满自信的、最坚定的革命者（郭特夫里特·拜恩在1916年说过：

“现在这种遗产已经完结……”)，尽管否认传统，但如果没有现存传统的基础，他们也无法工作。按照恩斯特·布洛赫和汉斯·艾斯勒的说法，“继承的方法如何”是至关紧要的。正如汉斯·迈尔所指出的，最有天才、最能驾轻就熟的集大成者就是布莱希特。人们不揣冒昧提出这样的命题，说明正是下列情况存在于它的效果史中：在许多既是市民阶级的、也是民间的，既是古代的、也是基督教的传统因素中，总是存在某种东西（或是多种东西），就是最具有市民阶级气习的读者或者观众都能同这种东西建立联系。虽然仅此一点作为关于布莱希特的精益求精和非政治化的依据自然不够，但它却已指明：在效果史范围内，传统是超越个人力量的。

假如传统观点在这里既涉及到生产方面、也涉及到效果方面的话，那也并不奇怪。一部除了满足现有传统之外、别无它物的作品，要么几乎不可想象，要么无聊透顶。尽管很严厉，传统总有活动的余地。在传统古典主义理论的基础上，能够形成十七世纪极其矫揉造作的实践。前面已经提到，这种事情并非在任何情况下没有反面的制裁都能进行。就是在生产美学方面，也有一个对于传统采取何种态度的机动尺度。因为这里又出现一个制约的问题。按照汉斯·布卢门贝格所下的定义，神话的接受介于“恐怖”与“儿戏”两个极端之间，因此，甚至每种文学传统，假如它比自己直接的社会承担者流传更为长久的话，那它就可以通过有意识的补充，得到新的传统，或者它本身也变成“儿戏”。当然，就是在传统内部，也并非所有的东西在所有的时候都能如此。托马斯·曼恐怕从来也不会把长篇小说传统(宫廷小说、恶作剧小说、教育小说等)认为是正在蒸蒸日上的资产阶级的一部分，而把它当作儿戏吧。

可是现在，除了生产的观点，又来了一个效果史的观点。难道说《浮士德博士》同德国教育小说传统的特殊关系也会作为美学质量载入效果史中吗？要不，我们选一个还要棘手的例子：要充分理解不仅是《弗利克斯·克鲁尔》、还有《铁皮鼓》这样的作品，难道人们就非得熟悉恶作剧小说的传统不可吗？在专门研究种类传统的无数论文中，这种方式的效果史问题、或者说接受史问题，往往很少、或者根本就没考虑到。在这里，几乎总是涉及到比较长久的传统"链条"，而这些"链条"往后大概可以到达最初的"样板"，往前却很少直到到达读者的面前。谁要是用历史上所期待的理解能力来阅读《绿衣亨利》，那他就会尽量把《维廉·麦斯特》和《浮士德博士》也纳入这种理解能力中去。与此同时，人们也许受到《铁皮鼓》的启发，有朝一日也会进一步去研究恶作剧小说的传统吧。

在所有这些情况下，只有个别说明才能确定，一部作品在多大程度上受到某些情况的限制，以及它可能对传统的变化起到多大作用。关于现存文学传统"正确"关系的原则性讨论，最近在马克思主义文学批评和文学科学范围内大概算是进行得最为深入的了。从多方面来说，所谓关于表现主义的辩论就是关于传统的辩论。在关于传统的辩论中，还是"遗产"的概念同它那更有约束力的弦外之音占据着中心。严格说来，这里虽然只关系到可以接受什么遗产的问题（尽管同十九世纪的现实主义者相比，表现主义的"成就"可说是一笔合法的遗产），然而屡见不鲜的是，这种讨论往往都推给了徒具虚名的一级——直到最普通的一级去"继承艺术"。恩格斯和列宁曾经多次指出：马克思主义要接受许多重要的资产阶级传统因素、尤其是那些"有价值的"、"进步的"因素。

这个方案同关于表现主义的辩论有明显的联系，特别因为有魏曼及其学生，它得到了进一步发展。同时，那个没有幸免要么遭到传统主义的歪曲、要么遭到反动派歪曲的、开始时占据统治地位的关于"遗产"的概念，又逐渐为"传统"这一概念所代替。因此人们更为坚定地提出批判"资产阶级传统观念"的任务。尽管——正如已经出现的情况那样——正是在这些"资产阶级"传统观念中，分歧几乎比同一性多，"资产阶级传统观念"中观念一词用的却是单数，这种单数出于明显的、策略上的原因，在选择时有偏爱。这种批判也散见于保守主义、精粹主义、形式主义和结构主义。它们构成既实际、又辩证、并且带有生产性的、与社会主义传统观念对照的背景。

对于魏曼及其学生来说，即使在辩论中概念性的观点占据重要位置，但其核心问题仍然是决定着近年来民主德国文化政治舞台的传统变化的问题。特别是当人们拿起不同版本的文学史书和文学史指南时，这种变化便不仅在评价作品的标准方面，而且也在具体的作品选择中表现出来。强调与人民息息相关，特别是强调德国文学史上的无产阶级倾向，这无异乎重新注入传统，重新推动效果史的发展。在这方面，有本代表性的文献汇编很典型，它的标题是：《关于德国社会主义文学的传统》。

因此，个别作品和作家——人们也许会想起格奥尔格·维尔特来——也就同时进入它们效果史的新阶段。人们也可能按照这种方式来理解过程，就是说在这里，一条迄今为止作为次要传统就算不遭到诽谤、那也是遭到白眼的路线（魏曼称它为"卑贱的传统路线"），被纳入主要传统之中、而且那些流传下来的关系也绝不会倒退回去。这一过程无论是从传统变化的观点，

还是从传统与效果史相互关系的观点来看，都是意义重大的。虽然，中世纪的或者浪漫派的文学出于明显的原因，也许会大大地向后倒退。可是象莱辛、席勒、歌德这样的资产阶级“古典作家”，按照大致的传统方案非但不会被摈弃，还会当作资产阶级解放的先驱重新得到肯定。就是对于那些根本未被“发掘”的作家来说，通过新的传统规定——至少在社会主义范围内——也开始了他们效果史的一个新阶段。

在这种综合性的、有时也是显而易见的正统倾向中，这里所说的社会主义方案可能同早期人道主义退向古代传统的那个多次调查、多次讨论的例子有所区别。虽然如此，在两种情况下，一种新的意识通过对行之有效的现有事物提出规范化的质疑，通过重新评价传统，得以固定下来。然而，在放弃连续性的情况下，那种人道主义的、有意识地越过整个时代的做法，在社会主义的传统关系中很难得到满足。对马克思的抱怨和十五世纪佛罗伦萨柏拉图主义对柏拉图的抱怨，在形式上也许还可以相互较量一番。人道主义者对荷马、西塞罗或者塔西佗的重新发现以及对他们效果史所作的相应补充，在社会主义传统范围内是无与伦比的。

从朱尔·米什莱以来，人们喜欢用“文艺复兴”的概念来表示这样的效果史过程和传统形成的过程，而与此同时，“文艺复兴”的概念又把人们引到最后一个中心问题。“再生”这一有机体的概念至少适用于去启发当时历史过程的一种主动性，或者一种世界精神的必要性。就是“效果史”这个概念，至少可以按照这个方向去理解（并且不少人也是这样去理解的）。传统的情况如何呢？它是“自然形成”、还是“人工造成”？这个问题采用这样的形式，很明显是无法回答的。比较古老的民俗学的（以

至政治上保守主义的）传统概念十分明显地趋向于传统习惯的“自然形成”、“自然生长”和“天然性”。在这方面，有一些在此提到的例子也可能会引起一些疑问。尽管在不少情况下，所使用的材料不能给予精炼而准确的回答，但是，检查、促进艺术、操纵市场、形形色色传统式的专横一再证实，它们就是传统形成的重要因素。

不管人们怎样想，传统中“自然形成”和“人工造成”的成分却有一个共同点：它们都建立在选择的基础上。加达默尔理所当然地指出："对传统的从属关系本来就是、而且事实上也是存在的历史终极性的一部分，恰似关于存在的方案涉及到存在的历史终极性自身一样。"不过，传统不单单用于终极性的个别条件，也同样适用于社会。在传统形成的过程中，从杂乱无章的一大堆原则上能接受的东西和新出现的东西当中进行规范化的选择，这样，社会的连续性才能形成。人们通常称为某一社会“文学生涯”的东西，从连续性的观点看来，不外乎选择过程持续不断的相互影响和同时并存而已。

为了用时间的长度来区分这一综合体，有时人们也触及到某一时期的“惯例”和各个时期的“传统”问题。假如注意到两个概念之间职能的转变的话，在惯例一词中所包含的社会制约的要素就完全可以说明问题了。进行文学选择时，从规范的可能性和生产出来的作品的连续统一体中崛起的事物，通过惯例得到那种与某种权威或者习俗并存的“多余的东西”。从现象学的观点来看，这既表现了文学畅销书取得效果的反馈过程（按照 nothing succeeds like success[①]的原则），也表现了关于确定

① 拉丁文，大意为：没有什么比成果更有效。——译注

教学计划和阅读书目的流传久远、得以证实的权力。

迄今为止，凝结在传统中的选择的这一特性，还很少为效果史的研究付诸实现。最近，假如耀斯对“传统和选择”与“人工选择的传统和自然形成的传统”的区别更为重视，并且把“缺少这种区别”当作他“迄今为止理论方案”的一个缺点的话，这倒是一个值得欢迎的、当然也是零敲碎打的变动。只有在关于选择的社会观点那历史具体化的过程中和描述中，作品效果史的基本意义才能认识。大多数效果史研究都以一个如米尔曼所说的“社会达尔文主义”方案为依据。最珍贵、最美好的东西一定会实现。就研究方法而言，人们同作为一种社会传统的文学传统的自治权，还相去甚远。象“选择无关紧要的东西”这样的现象，实际上还没有研究，或者充其量也只不过在理论上作为作用史研究的任务提了出来。

如果没有传统，文学的接受以及文学的效果史是无法想象的，也是无法研究的。没有传统的特征，就没有任何一个读者去接近一部作品。传统特征所给予的是背景和方向。然而，正如所有的权威一样，传统也包含着社会安全与稳定的那种多余的要素。正是这种要素，在其个性与自然性方面限制住单个的人。照叔本华看来，“假如每个人都按照自己从柏拉图和康德、从荷马、莎士比亚和歌德身上所获得的东西来判断，而不是有说服力的权威让他说出什么东西是合适的——尽管这很少是他的心里话——那将会对这些人作出什么样的判断啊。”合适的东西总是适逢其时的东西。就象没有“自在的”作品一样，也没有“自在的”文学传统——在这一点上，也无法象伽达默尔所要求的那样，给传统“正名”。不过，人们可以通过历史性的和凭经验写出来的作品，清楚地回想起文学传统的历史性和社会性

来。同时，还可以认识迄今为止传统研究所走过的歧途和死胡同。尤其是政治上的偏见不应当继续阻碍把传统作为文学的、以及文学效果史的基本条件纳入接受美学研究的方法论中。

（本文选自G．格里姆编：《文学与读者》1975年德文版。刁承俊译）

文 学 的 接 受

——接受美学的理论与实践

〔荷兰〕D·W·福克马
E·库内-伊布施

对文学的接受理论不时有人提出异议。例如，勒内·韦勒克就提出：文学作品的生存、效果和影响从来就是人们研究的课题，而目前学术界对接受问题的浓厚兴趣不过是一阵风而已。

我们满可以举出许多方法论上的详尽理由来驳斥这一指责。不过，也许以下的论点才是决定性的。在对某些文学事实的解释中，接受无疑起过长期的作用，而人们从中获得的认识也跟当代接受理论不谋而合。基本的差异在于抽象化的程度不同。以这个问题为核心，人们从六十年代起就对接受展开了讨论。接受者成了文学研究目的的不可分割的组成部分，而接受则跟文学性的可能定义结合起来。(文学研究的）客体通过“透视”得到创造，因而这种“透视”便成了客体的结构的一种要素。①

如果我们对文学研究的发展作一概略的回顾，便会得到这样的轮廓：实证论要求客体（文学作品）的历史性，然而与此同时研究者的历史性却完全为他的“客观性”所吞没；在继起的

① 斯廷佩尔：《俄国形式主义的论著（第二部分）：诗的理论及诗的语言的理论》（1972）、第十四章。

精神科学方法和内在研究的反动中，客体主要被视为一种非历史性的衡定实体，与之相适应的是非历史性的衡定研究者；通过接受理论、文学事实的历史性又恢复了，研究者的历史性也得到了认可。在上述的研究者—客体关系的三个阶段上，文学作品也出现了三种概念，它们是：文献、遗迹和记号（或者是激发结构）（Appellstruktur）。今天我们发现，还在接受美学这一字眼出现之前很久，接受倾向的观点就已初见端倪。这方面，俄国的形式主义者扮演了重要的角色。不过，在俄国形式主义者的著作中，文学的接受主义倾向还未占据统治地位。

企图根据某些语言的特征来决定文学性的尝试可谓不可胜计，然而事实证明这类方法是不完善的。语言学的研究成果没有提出任何对文学现象的详尽无余的解释，这是因为这些理论没有在自己的领域内给历史性和价值判断以一席之地。然而，对一种文艺理论来说，这两者恰恰是缺一不可的。

理论上的探讨

近来有许多探讨文学研究的基础的论著都包括了接受理论，力图借以确定何谓文学性。于是朱利耶·M·洛特曼指出："我们称之为文学作品的历史的和文化的现实并没有在本文中完全表现出来，本文仅仅是一种关系的诸种要素之一。事实上，文学作品包括了本文（本文表示出的关系的总和）以及与之相联系的超文学现实：文艺标准、传统和想象力。①西格弗里德·J·施密特主张："（由此可见）接受乃是创造涵义的过

① 洛特曼：《结构诗学讲演录》(1972)，180页。

程，它发掘出本文字里行间的种种意蕴。”[1]

这样一来，文学研究的目标就似乎不再是本文本身，而是它的引伸，不是模式，而是美学客体（穆卡洛夫斯基）了。有接受倾向的文学研究仍将致力于文字分析。在这一方面，它将受惠于语言学。但是，由于它将重心放在接受者（他也可能恰好就是研究者）一方，因此它还必须跟现代历史学、解释学以及结构主义的方法论相互协调。它无法回避对历史和文化的相对性方面的问题的讨论，必须立足于理解和“地平线的交融”，并认真考虑结构主义所主张的对内在关系的研究在何种程度上仍然提供了超越一个闭合体系的局限的可能性。难道因为结构主义（用保尔·利科的话来说）意味着对“无法变更的、僵化的、封闭的、因而是业已死亡了的躯壳的研究”[2]就该受到指责？或者，那种对某个体系的各种要素的不同关系的研究就足以使我们能将这一体系敞开，跟其他体系联系起来？那么最重要的开放就莫过于历时研究的开放了；还有，是否关系的总和这一理论，这一结构主义所能提供的最重要的认识原则一方面足以克服一种非时间的、非历史的思维方式中所固有的本质先于存在论（essentialism），另一方面又足以取代历史主义的最宠爱的概念——发生因果性？

由于接受理论原则上相信一个客体以及文学作品在历史过程中的可变性，所以它接受了历史和文化的相对主义。但是，它又不为这一点倒退到十九世纪的历史主义上去。与那种历史主义不同的是，它放弃了“价值中立”的研究。即使我们承认那

① 施密特（G·Schmitt）：《表现主义论战：马克思主义现实主义的资料》（1973），28—29页。

② 利科：《结构、语词和事件》（1967），801页。

种认为一位学者应当对过去的作家进行深入研究的主张不无道理，学者本人的时代仍不因此就丧失了作用。一个人所处的时代，就凭它决定过去的哪些作品堪称文学这一点，也算得上构成美学客体的基本要素。这种抉择可以跟被研究的作品问世的时代对它的评价相去甚远。这种过去的时代与研究者的时代的见解差异所揭示的变化赋予他对历史发展的洞察力。另一方面，接受理论中的历史相对主义也防止了对以往作品的盲目接受，这种作法的依据是完全的地平线交融的假设，它最终导致将永恒性作为文学的本质特征的观点。在汉斯·罗伯特·耀斯看来，这是接受美学对两种截然对立的观点的极有眼光的回避。这两种观点是：一，兰克的历史研究中提出的历史客观主义；二，古典主义，这种文学理论主张伟大文学作品的永恒，它在伽达默尔的著作中已十分明显，尽管加氏同时也对历史问题作了深入细致的研究。[①]

十九世纪的历史客观主义的特点是：它缺乏对研究者的受历史条件限制的观点的反映。

“十九世纪的文学史和艺术史所循的主线有一点很突出，那就是它们日甚一日地放弃了对自己时代的历史知识的全部要求。在伴随着把古代和现代艺术当作历史体验的再现的历史观同时产生的历史主义的影响下，艺术史渐渐地放弃了它固有的权利，即它是反映美学、历史哲学或者解释学的工具。”[②]

至于后来这一发展又如何转了向，耀斯举出了德罗伊森和兰克之间的论战来作说明。德罗伊森的贡献在于他“要求恢复史实的偶然性，这种偶然性的意义的界限是开放的，这一点跟

① 耀斯：《提出挑战的文学史》（1970），23页。

② 同上，215页。

艺术品的偶然性是共通的。”[1] 仍象十九世纪时那样严格的历史客观主义在今天面对将来的无数可能发现了自己的局限性和相对性。耀斯针对这一问题，引用了分析哲学家A·C·丹托的话：“我们对未来的无知严重地阻碍着我们去认识过去。”[2] 历史学家卡尔—格奥尔格·法贝尔赞同丹托对科学认识的暂时性的意见。他认为对历史的研究是一种“回顾性的、随着认识的增长而不断变化的对经验的研究”。为此，它不可能对整个历史提出一劳永逸的评价。[3] 在法贝尔看来，量变，也就是说，每一分钟都在为过去增添新的事件，意味着在这每一分钟内“过去的总和都在产生质变”。由此他得出结论说，每一代人都有必要重新撰写历史：“每时每刻对过去的补充都会产生一定的效果，而如果其中还包含有重大事件的话，它还会消除以前的效果。由于对过去的事件的学术性评价必须包括该事件产生的效果，又由于历史学家仅仅能记载截至自己的时代为止的效果，因此我们有理由说：每一代人都必须重新撰写历史。”[4]

法贝尔提出的量变过程的所有细节对每分钟都有新作问世的文学史也是适用的。由于学术工作包括了对效果的研究，给通史和文学史带来了一种新的、引人注目的亲密关系。这种方法消除了一般人认为存在于历史的封闭事件和与之不同的、随时都可以有新的解释的文学作品之间的区别。耀斯在《文学史——对文艺学的挑战》(1967）一文中便以这一区别为自己的出发点。但是，在《艺术与历史的变迁》(耀斯，1970）一文中，

---

① 耀斯：《提出挑战的文学史》，217页

② 同上，228页

③ 法贝尔：《科学史的理论》(1971），22页

④ 同上，39页

他又声称："由于每一事件都带来量变和质变，由于艺术以它的每一件新作的问世也有异曲同工之妙"，因此在历史事件和过去的艺术作品之间有许多相似之处。[1]

过去的事情，评价已定——这种一般观念非但见于历史，亦见于艺术。已经成文的东西是不可更改的。这一文学现象与其效果的关系的观点也是文学研究的起点。历史限定实体与文学限定实体之间可能存在的细微差别不足以成为将二者隔开的鸿沟。

耀斯以一种消除了神话色彩的传统的概念来反对那种认为艺术品由于其永恒性而摆脱了历史性的相反意见："传统无法使自己不朽，它注定要取决于接受……甚至经典范例也只有当其被接受时才存在。"[2] 他把一部经典著作要向其读者提出的"永恒的问题"与不同的读者的兴趣联系起来，"因为，尽管我们对许多问题漠不关心，但是一个老的，也许是永恒的问题是否仍然、或者再一次摆在我们面前，归根结底总是由当前的条件下产生的兴趣来决定的。"[3]

如果上文关于解释学问题的讨论对接受理论还有意义的话，我们必须注意到，我们的出发点是这样一种解释学，它业已扬弃了传统解释学的若干前提。首先，它再也没有仅仅作为人文科学的狭隘的解释方法、一种被认定要跟自然科学势不两立的方法的概念的包袱了。我们的出发点还是实验科学的全球性的统一的方法论，是科学家波普尔、艾伯特、内格尔和亨普尔等人所理解的那种方法论。这种方法论已被推广到建立假设

① 耀斯：《提出挑战的文学史》，231页。

② 同上，234页。

③ 同上，235页。

和检验假设的过程中，这一过程也可用来确定语境（这在本文分析中尤为关键），正如它也适用于自然科学的现象一样。海德·哥特纳将人文科学所特有的这一现象归纳入假设的建立过程中的通则。这点贡献，的确值得称道：

"人们很容易看出，各种各样的深奥术语，诸如施莱尔马赫的'整体'(das Ganze)、狄尔泰的'普遍的'(das Allgemeine)、伽达默尔的'草案'(der Vonentwurf)以及施太格的'同感'(das stimmige Gefühl)等，所指的其实都是些十分确定、非常简单的东西，这就是文学研究者对自己所研究的本文的假设性论断或综合性论断，这些论断所表达的是有关整体意义的内在联系的东西。它们正确与否需要通过与本文中的具体例子对照起来加以检验。"[1]

在以上的引文中，哥特纳描述了科学研究的第一阶段。在她看来这一科研过程有三个前后相继的步骤：首先是发现假设的心理阶段；其次是将假设系统化的逻辑阶段；最后是检验假设的演绎阶段。她借助对中世纪德国文学的一个范例解释说明文学研究也要经历这三个步骤。哥特纳承认，文学研究所特有的推理方法必然导致复杂的检验过程，但是不能由此得出结论，说它有一种根本的不可检验性。[2]她批判了"解释循环"的概念，这一概念象不可跨越的鸿沟一样将人文科学与自然科学分割开来。此外，她还证明这一概念是极不确切的。在科学语言中，只有逻辑循环才有意义。她不同意把研究者在建立假设之前或其过程中的认识发展看成一种解释循环："这种研究过程中的持

---

① 哥特纳：《解释的逻辑：解释学批判观察下的文艺学方法分析》(1973)，135页。

② 同上，60页。

续往复的实践过程……是解释论者描述为循环的东西。"在她看来，这是否算得上一种心理循环都十分值得怀疑，"因为研究者在认识过程中是向前运动，并不是在那儿兜圈子。"[①]

客观性的概念在很大程度上被早期的解释论者逐出了人文科学的领域。可是，一旦人们同意建立假设和检验假设的过程适用于这一领域，客观性又得以卷土重来。方法客观性（它意味着主观领域内的可检验性）在此也有了一席之地。这种方法客观主义与人们站在解释论立场上批评过的历史客观主义毫无关系。

解释过程以同样方式在科研程序的范围内也发挥着作用。解释和预测并不局限于自然科学。[②] 由作品所激起的"同感"、"心内模仿"再伴以预测方法（施莱尔马赫），"在思想的间离状态下形成的同感"（狄尔泰）以及"双重意识的本能和谐"（吉尼特）等再也不能作为人文科学的研究目标了。与此相反，这一领域的目标成了如何理解"对一部作品的以往的和现在的理解之间的差异"。[③] 解释上的差异这一概念则是传统解释论可以传给其新变种的最重要的遗产。它是接受理论必不可少的、也是最基本的概念之一。为了获得解释差异（也许以更中性的术语"历史差距"称它更为恰当），我们没有必要去运用一种为人文科学所特有的、又跟自然科学根本对立的方法。对历史差距的描述和解释可以借助实验科学来完成。它的宗旨不是实现一种"单层次的理解"，而是要使过去理解的东西重新对比较（因而也是对批评）敞开大门。[④] 后者是接受史的最首要的任务之一，

---

① 哥特纳：《解释的逻辑：解释学批判观察下的文艺学方法分析》（1973），154页。

② 见内格尔：《科学的结构：科学解释的逻辑问题》（1961）。

③ 耀斯：《提出挑战的文学史》，183页

④ 哈格里伯：《文艺学中的多元论》（1971），285页。

而这一历史又是较为全面的接受理论最重要的一个研究领域。将认识的主体跟客体合二而一会危及历史研究，正如它会危及所有的科学研究一样，要想反对那种认为认识的主体与客体严格分开是达不到的观点是徒劳的，尤其是因为这一局限性同样存在于自然科学；然而放弃寻求这种划分的努力又等于放弃了所有的科学探索。

象以上述及的那样的解释学将不会跟结构主义的思维方法有根本的冲突。之所以过去人们认为二者互不相容，是因为解释批评明显地是一种创造活动，而结构主义批评是靠概念复原才得以完成的。[1] 但是，正如我们业已指出的那样，没有概念复原，是不可能揭示解释差异的。

结构主义传统学派提出的"关系"这一概念成了接受理论的核心内容。结构主义作为思想方法，作为智能观点（穆卡洛夫斯基），其依据是这样的论点：一种现象是无法孤立地描绘的，只有将它周围的关系考虑进去，才能达此目的。[2]

就其历史倾向而言，接受主义研究的是关系，而不是本源。这就是说，它首先要认识各共时体系，然后再将它们逐一比较。这样，研究工作便可通过耀斯所说的"共时截面"（synchronic cross-sections），从共时领域过渡到历时领域。接受的历史绝不是研究本源的历史。

这种一部本文的语言学的、词汇学的、句法的或主题的诸种因素的关系体系是接受研究的共时起点。利科对这一结构主义的方法颇不以为然，在这一点上，他提出了一种"内在的依赖

---

① 吉尼特：《结构主义与文学批评》(1965)，369页。

② 结构主义发端于音位学，它的基本概念是：一个孤立的音素是没有意义的，它的意义是在与其他音素的联系和对立中获得的。

关系构成的独立实体"，企图以此与"加工、选择和主观性"抗衡。①

简·穆卡洛夫斯基为最后成文或出版的文学作品选中了一个术语"模式"，在他那里，对模式的补充概念是"美学客体"：

"模式是作品提供的由材料构成的意义符号，美学客体是读者的集体意识中与模式关联的意义。结构固定不变的模式当然是读者必须创造的意义的本源，是所有接受者将作品具体化的出发点。但是，我们又不能将整个作品仅仅归结为模式。由于美学客体的结构是在不断变化着的美学标准系统的背景上被具体化的，因此它也终将游移不定。"②

尽管接受理论与美学客体密切相关，它的注意力的焦点却是作为所有的具体化的出发点的模式。美学客体，这一模式和读者的交汇点，不是固定不变的。当读者各自的标准系统与一部本文相接触时，结构主义方法就能对各种关系作出描述。这些关系显示出的并不是前后相继的固定内容，而是其他的东西。这跟萨特对关系的描述不无相似之处，萨特没使用利科的先决条件，其批判意图与利科却是大同小异的。③

汉斯·金特提出了"能动结构主义"的概念，以之来概括一种在其研究中不仅包括了封闭的个别作品，而且还包括了读者标准体系的结构主义。与之相对的是再早一些的"模型结构主义"。在那个流派里，结构的概念主要取自音位学。④能动结构主义的代表人物是捷克学者穆卡洛夫斯基和沃迪卡，它在文学研究

① 利科：《结构、词和事件》(1967)，807页。

② 金特：《捷克结构主义中文学发展的概念》(1971)，188页。

③ 见《萨特答问》，伯纳德·平戈德采访，《选择》杂志第五十四期(1967)，129页。

④ 金特：《捷克结构主义中文学发展的概念》，189页。

以外的领域也有信徒。能动结构主义为接受理论成功地提出了一套基本假设，从而使共时研究与历时研究携起手来。“艺术品是在它的内在结构中、在它与现实和社会的关系中、在它与创造者和接受者的关系中以符号形式呈现出来的。”[1] 穆卡洛夫斯基的这段话可谓对接受理论的纲领的最精炼的概括。由这段话可以推出接受主义的基本概念和它的研究领域。

这一纲领是结构主义的，这是因为它的关系的概念“与其说是因果性，不如说是记号”；[2] 它又是符号论的，因为它运用了符号概念，并承认了多重信码，这使它有能力考虑在“不同的表现形式中的不同系统的意义”；[3] 它还是历史的，因为它的接受者的立足点是历史的，这一点跟罗曼·英伽登的观点不同，英伽登给接受者一个重要的地位，然而他的出发点却是跟历史几乎完全脱节的一种理想化的接受者。穆卡洛夫斯基使英伽顿的方法历史化了。[4] 由于英伽登试图弄清具体化的充分性，因此难于接受象穆卡洛夫斯基的美学客体这样灵活多变的概念。

萨特在评论列维－施特劳斯时，表示坚决反对结构主义。但是，就穆卡洛夫斯基的结构概念而论，他针对前后相继的固定内容的警告是没有根据的。这一点，当穆卡洛夫斯基仿效蒂尼亚诺夫，将各种结构按其相互关系组合起来时就更加明显了。“例如，在文学和艺术的历史与理论中，我们不仅必须观察内在的艺术形式及其作为一种结构的发展过程，而且应当观察这一

---

① 见金特：《捷克结构主义的接受分析和作用分析的基本概念》(1971)，226页。
② 穆卡洛夫斯基：《诗学选章》(1967)，22页。
③ 威诺尔德：《文学符号学》(1972)，22页。
④ 耀斯：《提出挑战的文学史》，247页。

结构与其他现象，尤其是具有心理性和社会性的现象之间的关系。”[①] 根据这种观点，他归纳出了一种结构的“交互性”，它使个别系列的关系在更高级的结构中结合起来，历史的尺度也就从“相互关系的不断重新组合和个别因素的相对重要性产生出来。”[②]

穆卡洛夫斯基进一步探求了这种重新组合和变化的动因。研究的结果使他相信某种外在动力（诸如社会进步之类）完全可能在这里推波助澜。他并未排除人们对因果关系的兴趣，但也只有在对一个系统内的主导因素和变化进行分析的基础上才有兴趣可言。

当耀斯着手将结构主义思想与历史思想联系起来时，他举出了穆卡洛夫斯基和沃迪卡来作为例子。在他看来，“结构和过程”不是互相排斥、而是相互补充的概念：“因此，在捷克结构主义理论中，作品的结构被看成文学史的更高级的结构的组成部分，而这种高级结构又被理解为作品与规范之间，文学作品的历史系列与不断变化着的规范或公众的态度的系列之间的矛盾运动中产生的一种过程。”[③]

接受主义的结构主义基础使它抛掉了盲目性。结构主义之所以有这种神通，其原因正如金特·席维所指出那样：“结构主义者不管现实情况如何，把明确的限定性强加给了他的客体，甚至不惜生硬地、勉强地（但并非武断地）这样做。这种做法的报偿是明确的结构规律和可描述的功能。”[④] 当接受理论必须

① 穆卡洛夫斯基：《诗学选章》，12页。

② 同上，14页。

③ 耀斯：《提出挑战的文学史》，247页。

④ 席维：《结构主义的新观点》（1971），160页。

跟其他原则合作的时候（没有这种合作它甚至难以主宰自己的领域），对整体中的各部分的关系和功能作了广泛探讨的结构主义能对各种原则作出可以比较的描述。我们可以借用格茨·威诺尔德对符号论的评价，把这种情况称为“科学活动的联合”。[1]若无结构主义方法强加给它的对象的限制，接受研究势必有无限扩大的危险。如果这样，它就无法反驳菲根的批评，菲根认为：“恰恰是这种就事论事的程序使这类研究如此漫无边际，如此映象化。”[2] 接受研究的天地太广阔了，如果研究者不将自己的目标控制在一定范围内，这种研究就无法完成。我们可以援引沃迪卡的话来作为对菲根的异议的答复：“认识的目的不可能囊括由个别的读者作出的所有的解释，它仅仅能包括那些揭示出作品的结构和流行准则的结构之间的矛盾冲突的解释。”[3]

接受理论家在不同程度上表现出来自以上提及的三个领域——历史、解释学和结构主义的影响。虽然这些领域在接受理论中相互联系，但所占比重却各不相同。如果说穆卡洛夫斯基的理论基础在很大程度上是结构主义的，耀斯的是历史的，那么沃尔夫冈·伊泽尔便应该是接受主义流派中的解释论者。

伊泽尔追随英伽顿和穆卡洛夫斯基，提出了文学作品的两个显著特征。一，在文学作品中所描绘的现象与现实中的客体之间不存在确切的关联作用；二，这样一来，检验也就没有可能。他总结道：“在这种意义上产生了一切文学作用所特有的某种程度的不确定性，因为文学作品不允许人们将它们与任何

① 威诺尔德：《文学符号学》（1972），14页。
② 菲根：《文学社会学的总趋势及其方法》（1964），28页。
③ 见耀斯：《提出挑战的文学史》，248页。

现实生活中的相同情况进行联系对照。”[1] 读者由于其个人的体验发现的也正是文学作品的这一特性。在他面前有两种将这种不确定性标准化的途径由他选择：要么以自己的标准来衡量作品，否则就修正自己的先入之见。[2] 文学作品是“开放的”，或者，用伊泽尔的话来说：“虚构的作品和真情实景是两回事，作品在现实生活中没有完全一致的对应。因此，尽管它们有历史作为基础，在这种意义上却可以说是无地生根。然而也恰恰是这种开放性使它们能在不同的读者的阅读过程中形成各种各样的情景。虚构作品的这种开放性也只有在阅读过程中才会消失。”唯有阅读才能使不确定转化为确定意义。[3]

在讨论伊泽尔的不确定性概念时，我们将仅限于前面已提及的文学作品在现实中没有完全吻合的对应这一特点。伊泽尔使用的不确定性还有其他的意思，例如，表示个别作品中不完全定型的部分，或者被用来描述现代文学作品中的主题方面的不确定因素等。

我们已经看到，总的说来，耀斯是同意伊泽尔的不确定性、开放性以及“基本上不确定的意义”这些概念的。可是，耀斯处理不确定性的方式却别具一格。在他看来，不确定性是在历史的过程中形成不同意义的条件。这种见解跟汉内洛雷·林克的建议最为接近。林克认为，开放性或不确定性并不是作品的特征，而是它们的历史的特征。[4] 在历史—集体和个别的两个不同的

---

① 伊泽尔（W. Iser）：《本文的激发结构——作为记叙文学作用条件的不确定性》（1970），11页。还请参见伊泽尔：《小说中的不确定性和读者的反应》（1971）。

② 同上，13页。

③ 同上，34—35页。

④ 林克（H. Link）：《本文的激发结构及文学研究中的范例变化》（1973），563页。

角度之间，耀斯更趋向于从前者出发来看待不确定性。但是耀斯的本文概念中把我们引向这一结论的内容跟伊泽尔不生关系，而只是涉及了罗朗·巴尔特及其“批评”(critique)概念。巴尔特的这一概念描述了读者与本文的个别关系。在合理的主观性问题上伊泽尔跟巴尔特没有分歧。可是耀斯却提出这样的问题：这种主观性对一部作品的一系列解释是否再一次得到历史的确认，是否能在其历史的序列上形成体系？[1] 他承认，具有不确定性的开放结构使新解释有可能层出不穷；可是另一方面，他又认为问题及其回答的历史条件又使解释不可能是随心所欲的。[2]

然而伊泽尔不仅没注意解释的历史条件，而且也未顾及为文学界所公认的具体化。在伊泽尔的理论里，阅读主体跟本文的关系是直接的。为此，林克认为他不能代表文学研究领域里新的、趋历史的流派。在她看来，把伊泽尔归进较陈旧的内在解释学派还更恰当一些。

由于耀斯把文学的读者界纳入研究对象，他的方法属于捷克学派。对穆卡洛夫斯基来说，美学客体是由某一集体的成员在对某一模式的反应中所共有的意识的主观形式来决定的。[3] 沃迪卡也因为“美学客体的发展不仅有超个别的特性而且还包含了不同时代对文学艺术的态度”[4] 志在对它作番研究。他毫不含糊地将取决于读者的暂时态度和个人好恶的主观因素的评价逐出接受研究的大门。较之伊泽尔的解释论—现象学立场，穆

---

① 耀斯：《提出挑战的文学史》，239页。

② 同上，241页。

③ 见凯塞：《美学和文学研究中的布拉格结构主义》(1968)，74页。

④ 沃迪卡：《文学作品的反响史》(1964)，71页。

卡洛夫斯基和沃迪卡的结构主义的出发点要求一种更合理的历史概括。沃迪卡说:“我们的认识对象是含有历史的普遍性的那些特征。”而他所关心的，说到底，就是如何将两种结构联系起来，这两种结构一是在历史发展过程中的文学标准，二是文学结构自身的发展。①

捷克学者们同样把文学本文的特性作为接受的基点。穆卡洛夫斯基提出了一种关于文学本文及其描述对象的特殊关系的设想，他对此作了这样的描述:“艺术品及其描绘对象之间的交流关系没有存在判断的意义，甚至在这种关系确有所指的情况下也没有。”② 对艺术品的主题内容不应提出文献性真实的要求。他构思出一种“现实—虚构”尺度，在其上可以找到艺术品中表现出来的与其描绘对象的关系的位置。在这一尺度上的特殊位置是艺术品的结构的一个要素。③

如果文学作品与其描述对象的关系隐退到背景中去,那么,另一种关系就会移到前台来填补空白，这种关系就是个别记号之间的关系。穆卡洛夫斯基在比纳提出的三大语言功能上又添上了一条：美学功能，这种功能旨在说明记号的性质。“在诗歌中，正是这种功能的优势使语境获得了重大的意义。”④ 在诗歌里，其他三种语言功能都从属于美学功能。这一点，对散文的宏观结构照样适用。与功能因素交织在一起的是活性因素:

“一旦作品在与另一环境（事件变化了的语言状况，其他

---

① 沃迪卡:《文学作品的反响史》(1964)，71页。

② 穆卡洛夫斯基:《美学选章》(1970)，143页。

③ 同上，147页。

④ 穆卡洛夫斯基:《诗学选章》(1967)，54页。

文学标准，变化了的社会结构、一套新的精神和实际的价值观）结合起来的基础上被认识，人们便会发现，那些原先看来没有美学效果的性质现在却有了美学的效果。”[1]

穆卡洛夫斯基也认为，艺术并不是封闭的领域，而稳定美学功能则需集体来完成。[2] 英伽登的观点立场既没有强调历史—文化环境的关键作用，也没有考虑功能因素。这种观点不仅为伊泽尔所不取，更被捷克的接受理论的代表人物远远抛在了一边。

卡尔·罗伯特·曼德尔科象耀斯（不象伊泽尔）一样，尽管没有用结构主义这一字眼，却把解释观点引进了结构主义。他认为接受理论的基本假设、即在以往的和现在的解释之间的解释差异，或多或少是结构主义的组成部分。但是他又指出，这种方法论的影响只有“当对个别的现象的思考转化为对更庞大的体系和广泛的过程的历史描述的时候，当这种描述将个别的作品与超个别的发展融为一体的时候”[3]才能显示出来。曼德尔科随着又接过了耀斯的“期待地平线”这一概念。他建议将这一概念具体地解释为“对时代的期待、对作品的期待和对作者的期待。”他知道，在实际的接受过程中期待地平线的区分并非这样简单，它只会导致许多地平线的交迭。然而他打算把这种区分作为概念性的结构来使用，以期揭示某些“接受过程中的主导因素。”无论是曼德尔科的研究方法还是他所使用的概念都表现出结构主义方法对他的影响。

期待地平线这一概念是耀斯理论的中流砥柱，重新划定地

---

① 沃迪卡：《文学作品的反响史》（1961），79页

② 穆卡洛夫斯基：《美学选集》（[illegible]），29页

③ [illegible]

平线是接受历史的主要目标，同时它也为建立一个文学系统提供了一个参照体系。耀斯是从卡尔·玻普尔和卡尔·曼海姆那儿借来这一概念的，这一点解释了为什么耀斯在所有的著述中赋予它那样显赫的地位。我们将这种期待地平线的打破看成文学的一种性质。在苏联（洛特曼）的符号论中我们找不到这一概念，然而却看到了"文化标准"。这一概念较为中性，与创造的意思没有直接联系。这样，洛特曼发现了两种价值等同艺术标准，提出了"同一性美学"和"对抗性美学"的对立。耀斯则不同，他主张重划期待地平线有助于准确地理解不断变化，不断出新意的艺术品。根据这种看法，他把涵义问题引入了讨论。波普尔重复了这一点。在"自然法则和理论系统"一文中，他提出："期待或假设"（有趣得很，波普尔在此将两个概念混为一谈）是所有观察的起点："在我们的前科学和科学发展的每一时刻，人们都有我通常称为期待地平线的那种东西……无论在什么场合，这种期待地平线总是起了一种参照体系的作用。如果没有它，那么任何经验、观察等等，就都没有意义。"①

在波普尔的科学哲学中，"证伪"(falsification)概念成为核心的理论前提。他对"预期落空"的高度评价跟这一法则十分锲合，"因为许多预期只有在其落空的时候——例如，我们来到自己未曾预料到的台阶前（只有这台阶的突然出现才表明我们刚才曾指望前面是平坦的大道）的时候——才为我们认识。预期落空逼迫我们校正自己的预期。认识过程就包含了大量的这种校正，大量的预期的放弃。"②

前面已经提到，社会学家曼海姆的著作，也是耀斯的期待

---

① 波普尔：《自然法则和理论系统》(1949)，46页。

② 同上，45页。

地平线的来源。在《再创造时代里的人和社会》(1940)一书中，曼海姆将令人不安的预期落空看成是结构极不稳定的社会的特征，因而也是我们时代的特点。

除了波普尔和曼海姆，俄国形式主义者（尤其是他们的一种新的感性认识和鉴别性质的概念）和现代文学的涌现也对耀斯的思想产生了影响。其结果是他备加强调期待地平线的转移。

在以上论及的接受理论家那里，对一种特殊的文学的本文—类型(text-type)的认可是个“常数”，尽管他们认为定义的标准是可变的，受文化制约的。因此，他们才能发展那些以往仅用来描述一部作品的结构的方法。本文的特点可“首先在形式上、即内在的美学范围内进行描述。”这句话出自耀斯对伊泽尔的简短摘录[1]在较近的接受研究中，通常都有这一分析步骤。但是，由于起决定作用的是结构的效果，因此“美学的内在”也终将被跨越。[2]接受研究不应当仅仅是对个别的作品进行描述，它应当能描述这种结构中的那些在一个给定的时期、在占统治地位的文艺标准的体系内被人们现实化了的因素；它还应该能够描述一部作品在其引起人们关注的时候，在读者的期待所建立的参照体系中所处的位置。在耀斯看来，这种参照体系呈现在“人们对这一文学形式的固有看法中，呈现在早先的名著的形式和主题中，还呈现在诗的语言和日常生活的语言的对立之中。”[3]接受研究必须弄清随着新作的问世，旧作的地位有何改变；它还应该能够借助其他原则，解释哪些超文学的历史和文化的条件为理解一部作品，评价这部作品铺平了道路。“它必须

①② 耀斯：《美的艺术观止——美学的边缘现象》(1968)，722页。

③ 耀斯：《提出挑战的文学史》，173页。

描述这部作品的结构的效果，因为效果引导人们去发现理解作品的先决条件。它是一种关系理解，对当代意识的判断有一种临床诊断的性质。”①

可以这样说，我们以上论及的一部作品的结构及其效果之间的关系乃是耀斯、伊泽尔、曼德尔科和其他接受理论家的共同点，尽管在他们之间也存在细微的差别。这一关系在格茨·威诺尔德的著作，尤其是在《文学符号学》（1972）一文中有了根本的变化。威诺尔德不承认作为文学交流的核心课题之一的本文的任何经验的合法性。他认为，无论在什么情况下，文学交流就是本文使用，或本文加工（Textverarbeitung），本文自身并不是研究的课题，研究者所面对的总是被解释了的本文（Interpretationstext），也就是本文加工的某种形式。借助本文加工，威诺尔德不仅理解了“从对原著中、评论中、翻译中以及改写的作品中若干本文组合的接受，到加工后的本文中派生出的较新的、独立的本文的启发作用这些关联广泛、变化多端的事件序列，也理解了通过接受者的阅读完成的对本文的接受这样相对简单的东西。”② 他企图将各种本文加工公式化，并将它们系统而明晰地组合起来。他的接受理论较之其他人更偏重过程。威氏的兴趣主要不在本文—读者关系，而在于通过中介本文形成的读者—读者关系。他对文学研究作了如下的推断：“文学研究的领域不再是本文，至少不是本文的书本形式，而是本文运用的全过程。”③ 文学研究必须解决如何“将文学生

---

① 耀斯：《美的艺术观止——美学的边缘现象》(1968)，720页。

② 威诺尔德：《文学符号学》(1972)，159页

③ 同上，184页。

活分门别类地放到本文加工的过程中去。”[1] 它的主旨不是给文学的旧有范围划定边界，而是对导致标准化、评价、解释、意义的固定化及权威化的过程进行探索。他还认为，对现在的比较容易理解的接受过程进行研究比对过去的更为切实可行。

如果说耀斯将过去的艺术的现实化的可能性视为研究目标的内在因素，那么威诺尔德则将各种这样的现实化视为本文加工的过程的形式，这种过程依赖于死记硬背、文选的录用、各种前言、纲要以及其他形式的认可。

法国和意大利的符号结构主义为威诺尔德的思想提供了重要的启示。他将自己的符号概念称为“战略性”的。他所感兴趣的是“运用符号媒介的人们是如何通过符号，一起追求共同的目标，采取有目的的行动的。”[2] 但是，他对符号及其被指物之间的关系，这种一向为符号研究的重要组成的关系不感兴趣。从符号这一战略概念之中，又产生了一个新的目标，这就是“认识作为文学的交流过程的本文运用的各种条件、要能够对它们进行检验，如果有可能，对它们进行干预。”[3] 他发现教授文学特别适合这一目标。因此，他认为自己的理论是对文学的教学法的贡献。

威诺尔德的本文加工概念以及他对各种加工的分类无疑是对接受研究的引人注目的贡献。前面已经提到，威诺尔德的著作中许多地方都给人这样的映象：他将本文、形式上不变的东西或模式看成一种虚构。本文没有直接的结构，只有不同的接

① 威诺尔德：《文学符号学》(1972)，171页。
② 同上，205页。
③ 同上，197页。

受者根据其结构能力赋予它的结构。虽然威诺尔德没有在这问题上孤注一掷，这一解释在我们看来已言之成理。放弃可观察、可描述的出发点包含着取消检验本文的可能性的危险，对过程的探求也可能因此无边无际。在我们看来，与其说威诺尔德出于方法论上的需要为自己撇开本文，毋宁说这是他想一劳永逸地对一切文学及文学研究的传统进行清算的结果。他极力主张："对我们的文学传统中的价值观念的重新评价应当引起重视，反复进行。"[①]

德国的接受理论的主要代表人物耀斯和伊泽尔的新成果已为许多人接受，他们提出的基本原理得到了进一步发挥，实用研究(我们下面还要对此进行讨论)也已进行。汉内洛雷·林克对伊泽尔的观点作了批判性的评价，她那令人信服的、客观的、建设性的批评比格哈德·凯泽的袒护更为可取。

林克首先解释了伊泽尔在耀斯的文学研究的范例变化图解上的位置。她指出，伊泽尔方法的特点是范例干扰。一方面他属于旧范例——我们一开始称为"遗迹"概念的系统；另一方面又属于集中研究读者的反应(激发结构)中的趣味因素的新范例。林克还根据伊泽尔通过文学作品的特征来解释作品的尝试，根据他的特殊的本体论的出发点（其中他的不确定性概念占有重要位置)、来归纳他在旧范例中的参与程度。从方法论的角度来看，当伊泽尔又从接受美学的方面来使用不确定性标准时，他触及了一个颇为关键的问题："本文中的不确定成分越大，读者对本文的意义进行具体化的范围也就越宽。"[②] 这种见解使他显得象新范例的代表。然而，林克又找出了另一条理由，说明伊

① 威诺尔德：《文学符号学》(1972)，197页。

② 林克：《本文的激发结构及文学研究中的范例变化》（1973），539页。

泽尔在释义实践中属于旧范例。作为解释者，[1] 伊泽尔主要的依据是本文中的潜在意义。作为理论家，他又赋予读者及其想象以决定性作用。[2] 在这个意义上，伊泽尔的读者（潜在读者!）和不确定性构成本文的特征这点就至关重要。

我们已经说过林克的批评是建设性的，并且相信她为新范例提出的符号论基础对接受美学不无裨益。与那种对读者的作用过份强调相对立的是一种交流的符号论。它使人们有可能把与者信码（the sender code）纳入研究范围，并将它与受者信码（the receiver code）相对照。文学作品所特具的对由于时过景迁造成的评价的抵制可以在交流理论的基础上得到解释。"只要两种信码之间多少存在着联系"，交流就会产生。[3] 一旦与者信码得以复原，林克便认为接受历史的任务是对作品在历史上的各种接受形式进行研究。这意味着对主宰每一种接受形式的思想和接受的文化模式进行复制。谁如果想绕过描述提出解释，谁就必须对作品的性质及其接受之间的关系进行探讨。[4]

林克的符号法给本文或符号载体（sign carrier）留下了研究的余地，避免了在伊泽尔方法中的理论与实践脱节的危险。我们认为，由于伊泽尔（在理论上、而不是在实践上）忽视了历史因素，因而造成了林克在他的研究中发现了自相矛盾的现象。耀斯、捷克学者以及俄国的符号论者从一开始就将历史因素纳入了考虑。林克从历史论的角度分析了伊泽尔的不确定性概念：

① 参见林克论文集《潜在读者》（1972）。

② 林克：《本文的激发结构及文学研究中的范例变化》（1973），548 页。

③ 同上，558 页。

④ 同上，562 页。

“开放性(即不确定性——译者注)并不是本文的特征，而是它们的历史的特征。”[1]

伊泽尔在分析某些深奥难懂的现代文学作品时也运用了不确定概念。林克认为这种现代文学作品的特点是作者故意使交流困难的意图的具体反映。就交流模式而言，这是与者（即作者）的一种策略，“伊泽尔——他只承认那些白纸黑字的东西为指示者——必须将不确定(本文中未明确表现出的东西)作为被指物来考虑，这种不确定是本文的形式特点造成的。我们则主张：不确定本身作为作者有意识的策略，是指示者，其被指者有待通过解释得到确定。”[2]

林克为伊泽尔称为文学作品特性的不确定性取了名，叫做“表面不确定性”。她将这种不确定性视为交流理论的普遍性，因此对文学交流同样适用。[3]她的见解中包含有这样一种思想，即这种不确定性原则上可以通过复制与者信码变为确定性。

那伊泽尔究竟属于旧范例呢，还是属于新范例？对这个有趣的问题我们可以作更迂回的答复。林克指出的在伊泽尔理论中的干扰现象也许说明了：范例变化如果真的产生了的话，那在概念模式的革命性变化的意义上来说倒的确是文学研究中极其罕见的现象。因此，象我们在伊泽尔的激发结构概念中发现的那种在假定的文学研究传统的持续性中产生的观点转移，就实在有其重大意义。

值得注意的是：耀斯在最近发表的一篇论著中，根本没有

---

(1) 林克：《本文的激发结构及文学研究中的范例变化》(1973)，563页。

(2) 同上，577页。

(3) 同上，580页。

运用接受美学的方法来寻找新范例。尽管从这一方法所唤起的浓厚兴趣来看，他是可能这样做的。在他的方法不仅引来对他的著作中的细节问题，而且招来对他的政治立场的批评之后（对马克思主义文艺理论家来说，他的理论保守得令人失望；对资产阶级又进步得使人生疑），耀斯将接受理论的“片面性”跟唯心和唯物论号称的“全面性”进行了对比：“接受美学并不是独立的，放之四海而皆准的原则，它并不足以解答自己所有的问题。我们不如说，它是对方法的片面反映，它不拒绝任何补充，而且还有赖于跟其他原则配合。”[1]

耀斯随后谈到了他的理论中若干自认为存在着毛病、有待改进的地方。他认为自己将其与对过去的接受或吸收等同起来的传统的概念就是其中之一。不过，由于有必要区分有意识的接受和消极的吸收（约定俗成），耀斯建议引入选择，以之作为传统的条件：“每当过去的艺术的效果在当代的接受中显示出来时，传统就取决于选择。”[2]

耀斯还引入了一个补充概念：具体化（actualization），这就是：反映出来的过去的意义和现在的意义调解（mediation），它的先决条件是对在被接受的作品和接受者的意识之间产生的过程的分析。[3] 他举出了历史上对歌德《伊芙琴尼亚》的四次具体化。四者当中兼采众长者，一锤定音，为当代意识接受。这样一来，“自由解释”的可能也就被排除在考虑之外了。

---

① 耀斯：《拉辛和歌德的伊芙琴尼亚——试论接受美学方法上的片面性》（1973），31页。

② 同上，37页。

③ 同上，39页。

耀斯进一步讨论了人们对他的期待地平线的批评。批评矛头所指者主要是这一概念中社会学的鉴别作用的缺乏，它的内文学性及其对打破传统的强调。耀斯虽然承认社会学鉴别，但他却牢牢地抓住美学经验的特殊性不放；并且认为，美学经验正是通过这种特殊性，才能对社会生活产生影响。从这种观点看来，他又跟穆卡洛夫斯基十分接近。

从方法论的角度来看，耀斯的概念比伊泽尔的更稳固。但是由于它一开始就包括了涵义因素（我们对过去的文学的兴趣所在可能就是个涵义问题），因此必须对一种意识形态方面的讨论有所准备。

既然我们已经从方法论的角度对接受理论的"常数"和"变量"进行了论述，现在且让我们来对应用接受理论作一简短的评述。在这方面，我们将只考虑那些其中反映出我们以上所述的方法论内容的分析研究。当然，其他还有许多接受分析，其中包含了文学的生存和影响的不可缺少的材料。但是它们却没有提及接受的理论问题，这多半是因为它们在时间上先于目前围绕接受的讨论的缘故。

我们的选择包括以下几个方面：一，对接受的历史研究的一个例子；二，对一部当代作品的接受的实验分析，以其与另一个其中假设有一个"潜在读者"的当代作品分析相对照；三，一篇研究政治和社会问题的论文。

接受的历史研究

在德国，这一研究是一些康斯坦泽的学者们进行的，他们

试图将耀斯的理论付诸实践。这批人已经在以《诗艺与诗铨》为题的一系列论文中发表了他们的部分成果。这一标题表明了他们对文学作品的结构和理解它们的条件的兴趣。我们的例证援引自他们1971年发表的标题为《恐怖与娱乐——对神话的接受问题》的合卷。产生其中包括的文献和讨论的会议的主题集中体现了接受史（Rezeptionsgeschichte）。会议的议题用富尔曼的话最能概括，他在自已发言的绪言部分问道："在没有神话色彩的时代，什么是神话的功能？什么又是它的现实？"由此观之，会议的核心是神话的功能，而非关于神话起源的传统问题。神话和非神话时代的对立贯穿了全书，从这一对立又引出了其他若干对立。由于神话的自由看来象是反信仰的根源，神话被看成信仰的对立面（H·布鲁门伯格）。神话与寓言也是一组对立（H·R·耀斯），耀斯在这里探讨了神话的寓言归纳。另一对立是神话与美学的对立。这里所指的是无意制造神话，只是从纯美学的目的出发的对传统神话的利用。另一可能的对立是新神话的创造和旧神话的改编的对立；此外还有古典神话和基督教神话之间的对立关系。最后一个对立是具有普遍性的，这就是重复与变体之间的相互关系。

以上列举的二元对立表明：在这本书的文章中，结构主义方法是与历史问题连在一起的。没有谁专门去讨论孤立的事实，大家都把它们放到相互关系中去进行描述和分析。变化被看成是关系变化的结果。施特里特在他讨论反映在马雅科夫斯基诗歌中的革命新神化的文章中举例说明了这点。他是这样描述接受过程的：

"这样将神话主题从一种系统移植到另一系统之中是对它的意义的传统潜在的归纳和概括。神话主题一旦被上升到旧神

话的水准之上，第一次归纳便产生了（耶稣再也不是三位一体的神的不可分割的一部分，而是一个独立的形象）。在许多尚存的意义的可能之中，出现了一种聚合，它的焦点集中在那些对完成向新系统的转移的至为关键的意义上面。”[1]

施特里特旨在通过追溯耶稣从一个充满宗教观念和抽象思维的世界过渡到一个社会和政治革命的世俗世界的过程，解释神话结构的历时变化。

如果这本集子里的所有文章都使用一个统一的结构主义一符号论称谓系统的话（施特里特的确在很大程度上使用了这一系统），那么它们的方法就会更明晰一些。但是，正因为缺少这样统一的称谓系统，这个集子从整个看来比我们的简短介绍的样子更少统一性。我们的综述、包括对二元对立的强调，可能给人一种它们之间的一致性的印象，这种印象其实是它们的读者难于得到的。

接受的实验分析

维尔纳·鲍尔等人合著的《本文与接受》（1972），一本关于抒情诗、尤其关于保尔·采兰的《线型太阳》的接受的专著，多半是当代而不是历史的接受研究。这一点的重要意义在于：它说明接受分析可以建立在实验基础之上（通过问题单调查）。运用这种方法，能够随心所欲地将更多、更不相同的读者纳入讨论。它不象接受的历史分析，把自己基本上禁锢在文学的圈子里，而能利用读者的生活经验的影响。此外，这种分析方法从头到尾都可接受科学的检验。[2] 这些作者从交流模式出发，运

① 施特里特：《马雅科夫斯基的诗——革命的新神话》（1971），415页。

② 鲍尔：《本文与接受：对当代抒情诗〈线型太阳〉的作用分析》（1972），21页。

用了以下一些基本的理论概念来进行工作：文字一（Text 1）或本文，它相当于穆卡洛夫斯基的模式；文字二（Text 2），或元文字（metatext），它相当于穆卡洛夫斯基的美学客体。接受过程及其产物文字二受着本文与一位读者（或一组读者）在阅读时的预期的综合状态之间的关系制约。[1] 这种预期的综合状态由以下内容组成：1.语言经验；2.与作品、尤其是文学作品接触的经验；3.其他个人的（感情的、社会决定的、文化的）经验。这项研究要求的读者不是理想读者，不是文学专家，而是普通读者，他只满足一些起码条件。"复合内容"被定为文学性的标准。所谓复合内容，乃是"作品中相异、相对、在某种程度上甚至相互排斥的意义束集的总和。就有效性而言，这些意义地位平等"。[2] 这样，我们又面对着在伊泽尔等人的著作中发现的文学作品的基本开放性的标准了，它构成了接受的理论和实践的基础。在对《线型太阳》的接受的分析中，学者们假定了多种的但又不是没有边际的具体化："本文包含的意义的真正的和潜在的成分向读者提供了对作品的反应和解释的既多种多样、又非无边无际的可能。所有读者的积极加工都在作品的结构所提供的意义框架内进行。

这批学者在可供选择的接受理论资料体中，选出了里法泰尔和耀斯的著作，用以确定自己的立场。从里法泰尔那里，他们选来了"诗的结构描述——处理波德莱尔的《猫》的两种方法"（1966）。文中里法泰尔对雅科布森和列维－斯特劳斯的波德莱尔研究作了评价。这些学者认为，里法泰尔的文章是接受分析，跟雅科布森和列维－施特劳斯这两位结构主义者的描述结构分

① 鲍尔：《本文与接受：对当代抒情诗〈线型太阳〉的作用分析》（1972），9页。
② 同上，12页。

析迥然不同。雅科布森和列维－施特劳斯的注意力集中在信息上，里法泰尔的却在反应上。因为他相信，结构分析中由于没有读者的地位，因而从根本上低估了作品的价值。象我们在第三章里解释的那样，波德莱尔的反语不能凭对等类原则的细致分析来确定，它首先要求处理文学作品的经验。鲍尔及其同伴运用了里法泰尔的方法，但却并没有照搬他的"超级读者"（superreader）的概念。他们意中的是一般读者，只要求他们达到"在语言能力和接受能力方面的起码标准。"[①]

这些学者跟耀斯不一样，他们有意识地将自己限制在纯粹的共时方法之内，着眼于这一方法能够解释的预期、尤其是读者个人的预期的复杂构成[②]；而在耀斯的历史接受研究里，由以往的文学决定的预期则是基本的依据，这种历史方法依附于一种偶然的、"也许是不完整的传统"，它是造成不确定状态的又一因素。[③]

鲍尔及其同事的实验是这样进行的：他们从保尔·采兰那里选出了一首短诗，把它分发给若干组读者，要他们对之进行语义分析。分析的基础一方面是自由联想，另一方面是问题单上给与的有关语义鉴别的若干规则（奥斯古德）。此外，还有若干问题，用以测定读者的文学经验。得出的结果中，以下几项最引人注目：在所谓的微观语义范围内，出现了作为接受"常数"的联想，在社会和教育背景不同的小组之间保持不变；只有在其后的被感情和主观左右的（宏观语义范围）对文字信号的加工中，才清晰地显示出了词句的复合内容。"在读者集中地对引伸

① 鲍尔：《本文与接受——对当代抒情诗〈线型太阳〉的作用分析》（1972），21页。
② 同上，24页。
③ 同上，23页。

范围进行积极创造的过程中，宏观语义判断出现了。”[1] 事情已经很清楚：对本文的各种不同的解释不可能归纳为普遍适用的统一系统。可能确定下来的有三组解释：一、形象刺激；二、能动的释义；三、由形而上的因素构成的人类学的解释方法。[2] 读者在对某种解释作出选择时，一般都明白除自己的解释之外还有其他的解释，而且自己的不一定比别人的更正确。着眼于文学系统的预期范围这一概念虽然对接受的历史分析很重要，对当代作品却相对地丧失其意义。此外，读者对采兰的诗歌是否熟悉也几乎没起作用。

对《线型太阳》的接受研究的价值首先在于它的目标的严格有限范围以及对这一目标的探求的一贯性；此外，还在于它将不同准则间的配合引进文学接受的领域的一番尝试。这项研究对文学教学法应当有所启示，它在阐发自己的概念这方面树立了一个典范，虽然这并不排除它在问题编制当中的不妥，或是记录潜在语义方面的错误。

潜 在 读 者

另一类接受研究在格奥尔格·尤斯特对冈特·格拉斯的《铁皮鼓》的学术专著(1972)中。这项研究由于所选材料的当代性质，和对采兰研究一样消除了历史距离。跟鲍尔及其同事的实验不同的是，尤斯特直接了当地指出哪一种接受因素是他研究的核心课题，这就是：《铁皮鼓》是否唤起了读者的批判意识。这里的“批判意识”一词意味着超越读者的预期范围以及拒不承

① 鲍尔：《本文与接受——对当代抒情诗〈线型太阳〉的作用分析》(1972)，219页。
② 同上，217页。

认社会现状和政治现状。另一与对《线型太阳》的接受分析不同的是，尤斯特感兴趣的乃是如何发掘文学作品的目的性，① 而不是可通过实验确定的实际接受。

尤斯特的理论基础来自伊泽尔、耀斯、夏夫、穆卡洛夫斯基和施科洛夫斯基。虽然他接过了伊泽尔的不确定性概念，却又批评伊泽尔将接受的条件统统限制在本文里面，因为"策略只有跟读者的由历史和社会确定的预期范围联系起来时，才能被理解。"② 个人的经验在这种方法中没有地位；但是，"建立必要的读者的预期范围却需要某一社会集团所共有的特殊的价值观念作为基础。③

尤斯特批评伊泽尔忽略了接受过程中的具体历史内容，没有看到本文并不是以同一方式激起读者的反应这种情况。④ 他认为穆卡洛夫斯基的方法较之伊泽尔的现象学观点或加德默尔的解释论观点更为实用。然而这一评价却使他陷入了矛盾的境地。最初，他曾将自己的研究集中在一部文学作品的"目的性"上面，这跟伊泽尔的观点倒很接近；但由于他附和了穆卡洛夫斯基，尤其是接受了穆氏的价值体系的冲突这一概念，便超越了作品的目的性。尤斯特提出了一个在我们看来难以成立的妥协：他"臆造"出了一个阅读公众，他们是一批作家的同时代人；这个公众必须有各种"先验的（a priori）、与原著观点不同的

---

① 尤斯特(G·Just)：《格拉斯的〈铁皮鼓〉中的造型和启示：解释美学与作用美学的对抗》（1972），2—4页。

② 同上，16页，19页。

③ 同上，19—20页。

④ 同上，21页。

态度”[1] 供自己选择。这样，尤斯特就在对《铁皮鼓》的理解的基础上建立了他的读者集团。他得出结论说：价值体系之间的冲突是小说结构的一个要素，并由此逻辑地产生了一个具有不同观点的读者社会。他采取了小资产阶级的预期范围并对那不是小资产阶级的读者指出了出路：他必须在阅读过程中假设自己是个小资产阶级。[2]

这是缺乏一个读者集团的经验性基础，而小说中的人物最终变成了读者。结果是，尤斯特的解释尽管在其他地方精采绝伦，到底还是跟他自己斥为形式主义者的伊泽尔的一样，流于形式。又由于在对《铁皮鼓》的研究中没有历史距离，他对耀斯的批评同样放了空。相形之下，鲍尔及其同事对耀斯的批评就有意义，因为他们在经验读者和历史复制二者之间原则上优先考虑前者。

在为尤斯特的研究提供理论基础的研究中，他运用得最广泛、最有成效的是出自维克多·施科洛夫斯基和亚当·夏夫。在施科洛夫斯基看来，自动感受（automatized perception）意味着将语言符号及其被指物混为一谈，或者至少是“抑制住对两者之间永远存在的差距的意识”[3]这种见解被尤斯特接过来作为自己理论的出发点。他将“公式化”（夏夫）视为“最彻底”、因而也是最危险的一种自动感受，在对《铁皮鼓》的分析中，他就集中地讨论了公式化的“间离效果”。和伊泽尔的解释一样，尤斯

---

① 尤斯特：《格拉斯的〈铁皮鼓〉中的描述与展示：描述美学与作用美学的对抗》（1972），48页。

② 同上，50页。

③ 同上，35页。

特的研究也基本上是一个经验丰富的读者和文学家的反应，他能够利用自己对文学领域的丰富学识以及博大的参照理论系统。从接受理论的角度来看，这样的读者是够有趣的了。但是他实在没有什么跟自己虚构的读者的小资产阶级的预期范围共同的东西。因此，他无权把自己强加在这个系统里。

社会—政治分析

杜尔扎克对格拉斯的另一小说《局部麻醉》的研究跟尤斯特的不同：它完全没有探讨文字的解释问题。[1]作者将对同一作品的两种不同的批判态度并列起来，揭示了各自的批评的先决条件。这些先决条件属于社会—政治类型，反映了不同的文化传统。在将德国和美国对《局部麻醉》的两种态度进行对比之后，他得出了如下结论：德国批评家的态度很大程度上取决于格拉斯的形象。他们一旦把作者捧上了天，就很难对他的某一部作品作出恰如其份的评价。不过，左右他们的意见的是他们对社会—政治进程的认识。他们认为，在这部小说里，我们时代的一个非常严肃的问题被描写成了一场十分滑稽的造反。[2]一年以后，在由《局麻》的英文译本问世引起的美国的接受里，德国批评家们对《局麻》的不利评价被彻底颠倒过来。“德国批评家根据自己对国内政治事件的了解，认为格拉斯的‘獾狗之歌’是政治主题的简单化；而美国批评家从一开始就从非字面的角度来

---

① 杜尔扎克：《关于接受美学的论战：试论德国、美国对格拉斯的〈局部麻醉〉的批评》（1971）。

② 同上，495页。

解释它，在他们看来，这是独特的、以寓言的面目出现的、对美国式的内政事件的隐晦写照。”[1] 杜尔扎克指出，无论在德国还是美国的反应里，占主导地位的都不是对形式、而是对内容的评价。他总结说，对评价的条件进行研究的接受美学必须对政治和社会意识的领域予以足够重视。[2]

结 束 语

既已介绍了接受美学的一些理论上的考虑，列举了实例说明问题，我们该来作一小结。接受研究的基础理论可以运用到许多不同的方面，最为理想的是将系统分析和历史分析结合使用。就理论而言，有必要弄清楚一个人究竟在多大程度上愿意接受本文的客观结构。一方面，兴趣(主观的或集体的)虽然是接受的基本内容，却不能作为它的理论基础；而另一方面，又不能完全排除兴趣的因素。如果以接受理论的观点作为衡量尺度，对作品的结构的分析就再也不配作为研究的最终目标了。不过，这并不等于说结构、或者模式就是莫须有的东西。解释可以各异，但也只有在本文的内容那里找到根据时，才有资格作为文学研究的对象。如果一个人承认模式是一个可以检验的实体，那么尽管他无意以此树立某种规范，却掌握了可以在更广泛的相互关系中得到解释的一种现象。乌姆贝尔托·埃科从符号论的角度对与信息和信码相联系的“客观”结构进行描述时说，基本结构是“空洞的”，但正是这空洞说明它“具有一种那些

① 杜尔扎克：《关于接受美学的论战：试论德国、美国对格拉斯的〈局部麻醉〉的批评》，498 页。

② 同上，503 页。

我选出来使其在信息里汇集的信码至今没有解释清楚的重要构成。”这儿的“空洞”一词是形而上的，它并不意味着放弃客观基础。这样，那些把信码和信息联系起来的人文科学学者的研究就将包括对文化信码的确定。只有在文化信码的背景上他们才能探讨每个信息的结构、以及它们通过时空上的信息交流反映不同文化传统的体系的结构的变体。[1] 如果我们将第一句摘录中的“信息”换成“文学作品”，那么文学研究者的特殊任务便明晰可见了。我们就可以研究一部文学作品中的哪些因素由于流行信码显得地位首要，哪些被“透视缩短”或甚至被完全掩盖起来(英伽登)。

为使这种观点更清楚一些起见，我们且举一个简短的例子。当尼采的《查拉图斯特拉如是说》产生影响的时候，流行的美学和意识形态的标准系统产生了如下的反应层序：超人—青年派(结构要素1)成为主导因素；圣经模仿(结构要素2)被“透视缩短”；而格言(结构要素3)则被掩盖起来。与此同时，文学领域产生了相当大的量变。首先出现的是表现主义；稍后，出现了托马斯·曼的作品——这跟我们的例子更有关系。可以说，曼的作品当中最重要的因素是散文风格—格言和反语—滑稽模仿他的作品中的任何青年派风格和宗教的成分都被划归了滑稽模仿的原则。在《查拉图斯特拉如是说》里，青年派风格和反语—滑稽模仿原则上各有自己的发展线索，彼此互不相交（这使它们被掩盖起来，以至后人批评它为“不平衡的作品”）。然而在托马斯·曼的作品中，青年派风格却贯穿在占首要地位的、全面的反语—滑稽模仿的结构要素中。阅读体验在这一结构要素范

---

① 埃科：《符号学入门》(1972)，418页。

围内产生了，读者也被引导去认识这种反语风格。我们必须补充说明，虽然托马斯·曼曾受到尼采的极大影响，反过来却在对尼采的解释中发挥了重大作用。由于对曼的作品（还不仅仅是他一个人的，因为曼代表了一批现代作家）的认识，同一个客体——《查拉图斯特拉如是说》便有了一种不同的透视效果。于是，反语—滑稽模仿的要素被发现了，一跃而成为主导因素。宗教模仿也较明显了，而超人—青年派风格却被掩盖起来。在这个例子里，我们看到的是茵加尔顿在分析一部作品的铨释修正时列举的因素之一。这就是，一位有影响的人物有意识地解释一部作品，这样的解释对其他人产生了指导作用。[1]

正如耀斯所指出的那样，模式为可检验的实体这一假设意味着，一件艺术品，尽管其中多重意义已明确给定，人们也只能在所有可能的解释中选择一部分，不可能面面俱到。[2] 然而，我们又不能排除这样的可能，那就是：未来的若干代人再也不会对《查拉图斯特拉如是说》提出什么问题，或者说，在相当长的时期内，这部作品又将湮没无闻。这是因为——用耀斯的话来说——老的问题决不会"毛遂自荐"，倒是读者把它们引到了作品面前。

（本文选自D．W．福克马和E.库内–伊布施合著的《二十世纪文学理论》，1970年英文版。邓　鹏译）

① 茵加尔顿《文学作品》（1931），371页。

② 耀斯：《拉辛和歌德的伊芙琴尼亚——试论接受美学方法上的片面性》（1973），37页。

读者：现实主义小说的组成部分

——萨克雷《名利场》的美学效果

〔联邦德国〕 伊泽尔

一

“你必须永远想着你的读者，仅此就构成了——技巧！”[1]这是福特·马克多克斯·福特（Ford Mcdox Ford）对小说家的劝诫，也是他提请人们注意的基本规则之一，这些规则在相对短的小说史上始终起着指导作用。意识到驾驭读者这一前提，就会对叙事形式产生基本影响。小说自其滥觞，作为文学的一个种类，在实质上并不为传统所束缚。因而十八世纪的小说家不仅把自己看作是其作品的创造者，而且是规则的制定者。[2]他们所设置的事件也为判断这些事件提供了必要的标准。在笛福（Defoe）和理查逊（Richardson）的序言和评论中，尤其是在菲尔丁不可胜数的文章中，人们可以清楚地看到这一点。

---

[1] 《技巧》，载《南方评论》第一期（1935年）第35页。

[2] 见亨利·菲尔丁《约瑟夫·安德鲁斯》（伦敦，1948年版）的“作者序”第32页；亦见《汤姆·琼斯》（伦敦，1962年版）第二卷第一章第39页；还可参见萨缪尔·理查逊《克拉丽莎》第七章第325页。

菲尔丁在这些文章中对叙事体作了深入的探讨。作者的这种介入意欲表明作者是如何使其本文（或原文）被读者理解的，以及如何使读者更深刻地意识到作者所设置的那些事件。因为要判断那些事件，读者就必须发挥其自身的想象力。由于作者掌握着读者的态度，叙事者本身就成了评论者。他并不怕闯入他正在描述的世界，以提出他自己的解释。这是一个有意识的过程，这一点为菲尔丁《汤姆·琼斯》中的一句话所确证："并且，由于我无法说服我的演员出来说话，我只好亲自前来宣告。"①

十八世纪小说的形式是模仿作者所希冀与读者进行的对话而形成的。这种模仿关系给读者这样一个印象：即读者与作者结伴，共同发现人类所经验的现实。在这种重视读者的描述世界的方法里，人们能够看到时代的历史反映，当时，先验知识的可能性受到驳斥，经验主义哲学否定了那种作为洞察人类本性的唯一途径的小说。

为十八世纪所发展了的作者与读者之间的关系，一直是叙事体文的特征，迄今仍然显而易见，尽管如今就连作者好象也消失了，读者也被故意排斥在对作品的理解之外。虽然，菲尔丁向读者保证说："我对他们（指读者——译者）负责，只是为了他们好，我是为他们所用而被创造的，而不是因我而创造了他们"。② J·乔依斯却在天平（作者把所讨论的问题喻为一个天平，菲尔丁的话喻为天平一端的砝码。——译者。)的另一端放下了他的砝码——他只是不无讽刺的告诉人们：作者已经退到其作品的后面了，他"在那儿修剪着指

① 《汤姆·琼斯》第三卷第七章第39页。
② 《汤姆·琼斯》第二卷第一章第39页。

甲”。①现代小说的读者被剥夺了十八世纪的作者曾给予他们的帮助。当时的作者以各种手段帮助读者，从真诚的规劝到讽刺、反语，真是丰富多彩。如今，作者却希望读者自己努力，去解开作品的神秘之处，这些作品有时是极为晦涩的。这一发展反映了关于文学的思考的变化。文学看来已不再是娱人之道，甚至也不再是什么奢侈品，今天的文学要求的是理解的容量，因为人们所描述出来的世界仿佛与读者所熟悉的世界毫不相干。这一变化不是瞬间发生的，其过渡阶段在十九世纪便清晰可辨，其中的一个阶段实质上是整个发展的中心环节：即所谓的“现实主义”小说。萨克雷的《名利场》是其杰出的典范之一。在这部作品里，作者与读者的关系与十八世纪的“对话”不同，正如它与二十世纪的要求（即读者自己去探寻一个多面之谜的谜底）也是不同的。在萨克雷的作品里，读者确实必须自己去发掘，然而，作者却又提供了无庸置疑的线索，以引导读者进行探索。

我们讨论的第一步，必须界定“作者”一词。我们应该象韦恩·布斯（Wayne Booth）在其《小说修辞学》中所做的那样，区分写书者（作者）、其态度所形成的作品中的人（隐含的作者）以及与读者直接交谈的人（叙事者）：“不管是有意还是无意，‘隐含作者’选择我们所阅读的；……他是其选择的总和。……这位隐含作者总是不同于那个‘现实的人’——不管我们把他当作什么人——他创造了一个更高的自我。——‘第二个自我’，

① 詹姆斯·乔依斯《一个青年艺术家的画像》（伦敦，1966年版）。原文全句如下：“艺术家就象创世主一样，停留在他的作品之内、之后或之外，人们看不见他，他已使自己升华而失去了存在，他毫不在意地在一旁修剪着指甲”。

如同他创造了他的作品”。[1]当然，叙事者不等于隐含的作者。在十九世纪的小说里，由于叙事者本身成了故事中的一个人物。叙事者往往与隐含的作者相去甚远。这类叙事者的踪迹在狄更斯的小说里已经历历可见，而在萨克雷的《名利场》里，叙事者自身则成了一个完整的人物角色。这几乎可以说设置故事的隐含作者服从对一切事态都具有深刻洞察力的叙事者。叙事者阐释隐含作者所描述的东西，其阐释远远超出人们通常从事件中所能推断出的结论。人们一定会问：为什么要明确隔离叙事与评论呢（这种隔离有时很复杂），尤其是在据称按本来面目再现现实的“现实主义”小说里？我们的辩护依据这一事实：现实主义小说甚至也无法包容整个现实。正象阿诺尔德·贝奈特(Arnold Benect)曾谈到的那样：“你无法把整个人物放到一本书里”。[2]如果小说真的受到这样的限制，即作者无法揭示整个的人物，那么，试图摹写整个现实，就更无从谈起了。而且，一部称为“现实主义”的小说甚至也仅能表现一定现实的个别方面，尽管作者的选择必须含蓄不明，以便掩饰作者的思想意识。

二

这一原则同样指导着萨克雷的《名利场》，它清楚地反映在

---

① 《小说修辞学》(芝加哥，1961年版)第74页和第151页。卡斯林·蒂劳斯顿(Kathleen Tilloston)在其所著的《故事和叙事者》(伦敦，1959年版)第22页指出：道登(Dowden)在1877年就已区分了作为历史人物的作者和作为叙事者的作者。蒂劳斯顿把乔治·艾略特小说的叙事者称为“创作她作品的第二自我”

② 见米丽亚姆·阿洛特《小说家论小说》(纽约，1966年版)第290页；见汉斯·勃卢门伯格的《小说的真实性和可能性》，载于《模仿和假象》第21页(《诗学和解释学》第一卷)，H·R·耀斯主编，慕尼黑，1964年版。

《名利场》最初及最后版本的不同标题上。最初的一版由八章构成，标题是《英国社会速写》，这暗示书中所描述的现实指的是社会状况的再现；最后一版的标题是“名利场”，这更多地注重对社会状况的判断而非描述。关于作品的第一性质，萨克雷于《名利场》出版几年后，在一封信里评论道：“……小说的艺术是……尽可能强烈地传达现实的情感——在悲剧里，或是诗里，或是在崇高的戏剧里，你的目的在于表现不同的情绪；人物在行动，他们的话语在回响，一切洋溢着英雄的气息”。[1]表现“现实的情感”暗示：小说不是为了再现现实本身，而是为了表达关于现实如何能被体验的思想。因而《名利场》不仅展现了当时现实的概貌，而且揭示了丰富多彩的细节是如何被组织起来的。这样，读者便参与了事件的组织，并因此而感受到了“现实的情感”。这就是这部小说至今仍能感染人的原因所在，尽管小说所描述的社会状况只能引起人们对于历史的兴趣。如果说过去的一切仍显得那么栩栩如生，这首先就应归功于小说的结构形式，正是通过这一形式，事件被传达给了读者：效果是通过安排事件的隐含作者和评价事件的叙事者之间的相互作用而获取的。读者只有接受观察事件的叙事者对其观察方式的调整，才能获得通达隐含作者所描述的社会现实的途径。为了保证读者以其意愿的方式参与作品，叙事者被拥立为读者与事件之间的某种权威人士，他给人这样的印象：即只有通过这一媒介（指叙事者——译者）才能进行理解。在表演过程中，叙事者披上了各种各样的伪装，以表现出他是一个发育健全的角色，

---

[1] 见威廉·梅克庇斯·萨克雷《私人书信集》第二卷第772页，G·雷伊编，伦敦，1945年版。关于对评论和故事之间的关系所作的具有历史意义的讨论，见G·蒂劳斯顿的《小说家萨克雷》（伦敦，1963年版）第209页。

并且也是为了控制他与读者之间的距离。通过这一距离，读者必须正视展现在眼前的景象。

小说一开始，叙事者便自我介绍说自己是“戏班的领班”，[1]并说明了观众期待着的故事的提要。一个理想的“名利场”的来访者被描述为一个“生性好思想”的人；[2]读者只有做到这头一个暗示所要求的，才能认识到小说后面部分的含义。然而，这位“戏班的领班”同时允诺他为每一个人都准备了一些东西：“有些人以为名利场整个都是下流的，所以带着他们的家人和仆人，惟恐避之不及：他们很可能是对的。不过，另有一些人却不这么想，他们有的生性懒惰，有的则乐善好施，也有的喜欢揶揄嘲讽，这些人或许愿在这名利场呆上半个时辰，看看演出。在这里可是应有尽有：有令人毛骨悚然的争斗，也有雍容高雅的马术；有高贵的生活，也有地地道道的二流货；有缠绵悱恻的谈情说爱，也有轻松愉快的闹剧”。[3]这位领班就以这种方式来引诱各种类型的来访者进入他们的名利场——并让他们记住这一事实：这样的来访同样会有副作用。读者在叙事者后面跟随了很长一段时间，然后，他被告知：“亲爱的朋友们、伙计们，这就是我所向往的——同你们一道走过这名利场，逛逛商店，看看演出；一番热闹，一阵喧哗，一场狂欢，然后，我们就得回家去了，就得独自沉溺于难堪的痛苦。”[4]然而，读者只会在走完名利场后才感到痛苦，只要读者在某些场合下，出乎自己

① 《名利场》，“开幕前的几句话”。

② 同上。

③ 同上。关于作者的评论的讽刺性，见勃家伊希（U·Broich）的论文《萨克雷作品中，尤其是〈名利场〉中，讽语的重要性》第78页，波恩，1958年版。

④ 《名利场》第一卷第225页

意料而扮演了小说中的一个角色，由此使他注意自己的行为，并在可能性的镜面上映照出自己的形象（即指读者发现自己的行为表明自己也可能是名利场上的角色之一。——译者）。叙事者只是假装帮助读者——实际上，他是在引导读者。叙事者的可靠性由于他不停地戴上新的面具而减少了，他一会儿跟读者一样观察名利场；①然后，他突然被赐予超过凡人的知识，尽管他可以不无讽刺地解释说："小说家有权知道任何事情"；②到了末了，他声称整个故事根本不是他自己的③而是他道听途说得来的。④在小说的开头，叙事者被描述为一位戏班的领班，在结尾处，却成了故事的报道者，得到这个故事纯属偶然。叙事者离他所描述的社会现实站得越远，他所意欲扮演的角色的轮廓就越清晰可辨。但是，读者只能在不断变换的透视图中观察社会的全貌，那些透视图是由变幻无常的叙事者为读者展示的。尽管读者不禁接受叙事者的理解和观点，但对于他来说，理解叙事者不断变换视点的动机才是基本的要求。因为，只有发现这些危机，才能引导读者理解作品的意图。所以，叙事者规定了读者与事件的距离，并如此产生了小说的美学效果。读者只是择取适合自己并感兴趣的信息，但是，叙事者却有意为

---

① 在小说的结尾，叙事者的评论鲜明地突出了这一点："啊！名利场啊名利场！在这个世界上，有谁会幸福？"见《名利场》第二卷第431页；另外，还有一些不太突出的例子，在其中，作者假装自己不太清楚人物的脑子里在想些什么。见《名利场》第一卷第236页。

② 同上，第29页。

③ 同上，第二卷第334页。小说首次明确说明：作者是在庞普尼克法庭与小说里的主要人物结交的，作者写下的故事，一字一句都千真万确。

④ 《名利场》第二卷第404页。约翰·鲁夫布劳（John Loofbourow）在《萨克雷和小说形式》（普林斯顿，1964年版）第88页指出："在《名利场》中，评论者是评判异议的尺度。"

基于这种信息的读者介入大开方便之门。结果必然会出现一个空间，促使读者发挥想象力，以探求也许曾形成了叙事者态度的设想。这样，我们就卷入了作品之中，因为我们对于叙事者的种种视角作出了反应。如果叙事者是一个独立的角色而与故事的创造者迥然不同，那么，关于抱负远大的贝基和阿米莉亚（二者皆为《名利场》中的主要人物。——译者）的故事就会具有很大的客观性，人们实际上就会有这样的印象：这里的社会现象不仅仅是被叙述出来的，而且，它的的确确是存在着的。这样，叙事者就会被看作是读者与事件间的某种调解人，他暗示：唯有通过他，社会现实才能首先变成可传达给读者的东西。

三

从叙事者与小说人物、以及与读者之间的预想的关系上，甚至能更清楚地看到叙事者所叙述的策略。《名利场》附有一个副标题——“一部没有英雄的小说”。这一副标题暗示：小说中的人物不能被看作是用以体现一个理想和人类行为的典范，而这却是十八世纪的小说传统所确定的准则，即小说中的人物体现一个理想和人类行为的典范。相反，在这里，读者的兴趣分别存在于两个人物形象上。尽管小说把二者的行为作了对比，但是，不管在什么场合，她们也不会被视为是互补的或互相纠正的。对于贝基来说，为实现她对于社会的雄心壮志，牺牲一切，皆不足惜；而她的朋友阿米莉亚则头脑简单，而且多愁善感。故而小说一开始就告诉我们：

"既然她并非是什么巾帼英雄，那就无需描绘她个人了；说实在的，她的鼻子恐怕太短了，而且，脸颊也太圆乎太红了，这和一个巾帼英雄可不相称；不过，她倒是红光满面，嘴角挂着最最清新甜蜜的微笑，双眼炯炯有神，看上去极其真诚，极有幽默的意味。可要是她一哭起来，就是另一个模样了。她太爱哭鼻子。这个傻瓜会为了一只死僵僵的金丝雀大哭一场，就连对一只老鼠她也得哭一下，那逮着老鼠的猫却是那么得意洋洋，甚至读完一部小说，她也要哭，简直是愚蠢之极。"①

上述细节描述只有一个目的，即使得传统小说中的男女英雄的重要特征显得微不足道。这些细节给人这样的印象：人们正在谈论关于这个被描述者的某些有意义的东西。然而，那些陈词滥调，即从对又圆又红的颊和炯炯有神的眼睛的描写，到软心肠和多愁善感的描述，使得该人物丧失了其具有代表意义的特性，那些细节描写就因此而达到了目的。但是，如果阿米莉亚被剥夺了具有代表性的传统特征，而且不被看作是对立于老于世故、肆无忌惮的贝基的正面角色，那么，读者从小说中便找不到得以确定其态度的基本焦点。小说阻止读者对主人公表示同情——而这一过程(即读者对主人公表示同情——译者)一直为十九世纪的读者提供了感觉作品所描述的事件的最重要的途径——典型的例子是一位评论家在描述他读夏绿蒂·勃朗特的《简·爱》的感觉时说："在一个冬日的黄昏，我们捧读着《简·爱》。一开始，我们对听到评论《简·爱》的溢美之辞感到有点不满，于是我们决心同克劳克一样，采取批评的态度。但是，读着读着，我们就把那些所谓的溢美之辞啦、批评啦，全

① 《名利场》第一卷第6页。

都抛诸脑后了。在简·爱所有的遭遇中，我们与她同一了，最终于早晨四点左右，嫁给了罗切斯特先生（《简·爱》中的男主人公——译者）。”[1]与此对照，《名利场》似乎决心断绝与作品人物的这种直接接触，而且，实际上，叙事者往往越职去阻止读者置身于作品中人物的世界。

叙事者的这种阻止行动主要出现在他对于阿米莉亚和贝基在紧要关头所表现出来的特殊行为方式的评论中。他揭示了她们言谈后面的动机，并插入说明就连她们也未意识到的行为的后果。因此，在这些场合下，便能展示出人物的不平衡性[2]。读者对作品人物行为的理解，往往大大超出人们作出反应的范围，而且对人物行为的理解是根据读者知识进行的，不过这一知识至多只能为未来所揭示[3]。这样，读者一直与作品中的人物保持一定的距离。正如麦克尔·巴特(Michel Butor)在另一场合所指出的那样：“如果读者置身于主人公的世界，他就不得不站在这位主人公的直觉视角上；他只能知其所知，他所看到的世界无异于这位英雄看到的世界。”[4]然而，《名利场》中的人物是由就连他们自己也无从知晓的知识来解说的，他们的知识水准是低于叙事者的。因为叙事者给予读者的推动力，必须使作品中的人物所给予读者的更大，以促使读者去鉴别。与作品人物的这一分离，是叙事者所公开宣称的意图之一部分：

---

① 见卡斯林·蒂劳斯顿的《十八世纪四十年代的小说》（牛津，1961年版）第19页。

② 见《名利场》第一卷第67页、94页、108页，146页，210页和214页等。

③ 同上、第20页，26页，32页，37页，29[illegible]页，296页和第二卷188页等。

④ 见麦克尔·巴特的《随叫随演的戏剧》第二卷第98页，H·史谢菲尔译，慕尼黑，1965年版。

"……当我们推出我们的人物时，我就将请求离开。作为一个人，也作为兄弟，我不仅将介绍他们，而且，偶尔走下舞台，对他们品头论足一番：如果他们人好、心肠好，那么，我就会爱他们，跟他们握手；他们要是笨蛋的话，我就会象读者一样，暗暗地取笑他们；如果他是铁石心肠的坏蛋，我就会在合乎礼节的范围内，用最猛烈的词句诅咒他们。"[1]《名利场》中的人物完全被这种判断围裹了起来。读者所观察到的人物行为都是经叙事者自己的批判性评价折射过的。叙事者无所不在，无时不在，这就使得读者无法与作品中的人物一起生活，即象上面我们曾提到的评论《简·爱》的那位先生所说的那样。作品人物的行动与叙事者的评价之间的实际鸿沟促使读者作出他自己的判断——以跨越这一鸿沟——并使自己逐渐处于批评家的位置。

主要是这一目的决定了作品人物的构成，而且，有两个最主要的技巧值得引起人们的注意。小说的第一部分再现了贝基和阿米莉亚写给各自的信，通过这些信，就有可能揭示出人物心灵最深处的思想感情，以至于读者从写信人自身就能知道她们是谁，以及她们为什么这么做或那么做。贝基的一封长信便是一个典型的例子。她在信中向阿米莉亚描述了克劳利家的乡村别墅的环境。贝基谈完了她的印象，最后她本能地表露说："我下定决心，要使自己变得可爱起来。"[2]与当时的环境相适应，她在对社会进步的追求中始终保持着她的指导原则。这种愿望完全符合她的性格，为满足这一愿望所必需的那些行动便

① 《名利场》第一卷第95页。
② 《名利场》第一卷第120页。

形成了贝基的自然而然的行为方式。这样，我们看到唯利是图式的虚伪在社会上已成了人的第二天性。然而，在这些信里，贝基仍是那么自尊，以至于她自己显然没有意识到她是一个两面派。这一自画像所流露出的明明白白的天真劲儿，必然会使读者深省，使其作出评论。而且，载录贝基信的那一章的题目也已经指出了这一点，这个用作反语的题目是："淳朴的天真"。[1]这样，信中的自我表露实际上是在为叙事者的做法辩护，即叙事者没有按照人物的本来面目来塑造的做法。叙事者把人物置于远处，以保持一个批评的距离，通过这一距离，人们可以看穿人物的本质。在小说的其他地方，我们读到："在名利场上，信便是最好的嘲讽。"[2]不过，嘲讽的目的是让读者去发现。因为，除了嘲讽，叙事者从不给读者以其他任何启示。叙事者偶尔与他的读者相互"理解"了，却又发觉这种体会的交流已经超出了他的叙事范围："……但是，我们却是在故事外面游逛。"[3]这时，就会表明叙事者最为关注的是要给人以这样的印象：即他从未应承最后进行阐明的义务。

旨在发挥读者的批评职能的第二个技巧，在阿米莉亚那近乎压迫症的习惯中显示了出来。她喜欢"在空气里筑起无数的城堡……饰之以花园、乡村间的小路、主日学校等等诸如此类的东西。"[4]这种白日梦典型地表现了阿米莉亚其人，[5]她假想了这些美妙的景象，以逃避其社会存在对她的束缚。她眼里的

① 《名利场》第一卷第112页。

② 同上，第227页。

③ 同上，第二卷第31页。

④ 同上，第一卷第146页。

⑤ 同上，第37页、39页、[illegible]页、[illegible]页；第二卷第39页、227页、390页、40[illegible]页、[illegible]08页和423页。

未来为一些对生活机遇的企望所左右，并因此而被偶然的转机所主宰，同样，也由她所处的社会状况来决定。这些依赖性往往表现为对于当时环境所怀有的伤感愁绪和痴心妄想。它们不仅表明了阿米莉亚行为的变化无常，也显示了阿米莉亚欲望的盲目性，若试图满足她的欲望，就必然会因外界的强大力量而遭受挫折。无法实现的梦想，使得阿米莉亚产生了一种于她具有代表性的态度。对出于各种不同的动机而掩盖其本来面目以谋取她朝思梦想的社会地位的贝基[1]来说，这也不例外。尽管阿米莉亚和贝基两人的动机有所不同，但俩人的生活在很大程度上，同样都为幻想所左右。其幻想的真正的面目被下列事实所揭示：当这些幻想部分地实现了的时候，我们便看到她们的抱负实际上是多么微不足道啊。[2] 然而，人物自身却没有意识到这一点，这倒也不会令人感到奇怪，因为她俩的雄心或渴望是起自偶然的事件的，而这种偶然事件并无什么经久不衰的重要性，不足以给这两个人物以真正的方向感。当然，贝基较之于阿米莉亚，为了社会的进步进行了一场更大的斗争。因此，人们就指望她的行为能具有更大的连续性。然而，贝基的雄心壮志却要求她的行为能够随机应变，以适应不同社会阶层的需要，而这一事实接着便表明：社会生活的传统对人是多么温顺，因而又是多么虚幻。贝基生活中那被描述成连续性的东西，不应同十八世纪的英雄人物的抱负混淆起来。十八世纪的英雄们勇敢前行，为的是探求关于他自身的真谛；然而，在这里，表现出来的是象征着社会现实的一个多面的赝品。

在小说的一开始，当叙事者介绍他的人物的时候，他曾对

① 《名利场》第二卷第151页、209页等。

② 同上，第188页。

贝基说过："据说，著名的小木偶贝基的关节灵活得很，能在拉线上活蹦乱跳哩。"[1]由于作品人物无法摆脱幻想，人们只好认为她们一定会将其幻想看作是无庸置疑的现实。读者是通过叙事者的态度意识到这一点的。叙事者不仅看透了他的那些"木偶"，而且，他使得那些木偶在大大低于叙事者的意识水平上进行表演。叙事者对于其人物所拥有的近乎压倒性的优势使读者处于拥有特权的地位，尽管存在着一个未被说出而又无时不在的条件，即读者应从叙事者所额外给予的知识中得出自己的结论。小说在其中一处甚至有一个关于读者任务的喻说。在一次光彩夺目的大型社交晚会上，贝基惬意地坐着。这时，小说写道：

"站在她椅子后的那位绅士曾给过她点心，他跟旁边的一位穿着杂色礼服的大块头绅士谈了她的为人。我的天！怎么跟佣人一样刨根问底，太糟糕了。你瞧，在一个大型舞会上，一位女士坐在豪华的客厅里，她的周围是一群诚心诚意崇拜她的人。她向他们一个个赏赐着火辣辣的秋波。她的衣着无可挑剔，卷发，脸上擦了胭脂。她正愉快地微笑着：——发现显形为一个虎背熊腰、涂脂抹粉的家伙，满怀敬意向她走去，托着一盘肥肥的小牛肉和一盘冰。——诽谤（它和真理一样致命）显形成一个拿着薄脆饼的笨重家伙，跟在发现的后面。女士，今晚那些男人就会在俱乐部或小酒店里，谈论你的隐私。……在名利场，人们真该雇用哑巴当佣人——哑还不够，还得不会写。如果你感到内疚，就会发抖。站在你椅子后面的那个家伙也许是一个土耳其士兵，在他裤子的后袋里，也许有一根绞索。如

[1] 《名利场》第一卷第5页。关于木偶贝基，见H．A．塔伦的《关于萨克雷的两篇文章》第7页。

果你清清白白，就得留神自己的仪表：这跟犯罪一样，可以招致一场灾难。”[1]以上这小小的一幕就包含了视角的变换，它是小说中始终调整着读者的观察方式的一种典型方式。佣人突然变成用以喻说的形象，其作用在于揭示他们主人的幌子所掩饰了的东西。然而，从因此而受到影响的人物的角度来说，这种揭示只会变成恶语中伤。叙事者将诽谤的破坏力与真理的破坏力相提并论，并奉劝他的读者雇用哑巴当佣人，而且最好是目不识丁的哑巴，以确保自身不被发现。然后，叙事者甚至进一步地在焦点上深化了读者的观点，最后，又留给读者一个无法阐明的含混不清的东西：如果一个人感到内心有愧，因为他假装是这样一种人，实际上则不是，那么，他必然会对其周围的人感到恐惧，仿佛那些人是一队上耳其士兵似的。如果他襟怀坦白，那么，社交界就仅仅要求他保持自己的仪表；但是，既然一个人的仪表的美丑与有意的虚伪同样是灾难性的，那么，社会生活就把一个个角色强加给所有有关的人，人的行为便被简化到演戏的水平上。小说的所有人物都卷入了这场戏里。在小说的开头和结尾处，叙事者以舞台隐喻，清楚地说明了上述这一点。对于读者来说，关键的一个词是“发现”，而且，叙事者在途中不断地鞭策读者去发现，并指明引导读者探索的道路。这一过程不仅揭示了贝基和阿米莉亚在多大程度上把她们的空想当作了现实，而且——甚至更鲜明地——揭示出：既然现实是建立在人们之间虚假的关系之上，那么，现实本身在多大程度上是虚幻的？读者不会不注意到“幻想”与“现实”之间的鸿沟。而且，读者在认识到这一鸿沟时，他也就是在体验着这

[1] 《名利场》第二卷第112页

部小说的美学效果：萨克雷并没有去创造一种传统的错觉，即把读者卷入那仿佛就是现实的小说世界的那种错觉；相反，叙事者不断地打断故事的叙述，其目的就在于防止上述那种错觉的产生，读者也被有意识地阻止与作品的人物同一。而且，为了阻止读者参与到事件中去，他只被允许在一定程度上专注于事件，然后再跳出来。这就迫使读者置身局外进行批评。所以说，叙述关于两个女孩（指贝基和阿米莉亚——译者）的故事之目的在于使读者参与到故事中去，然而，只有通过认识叙事者附加进行的、对透视法的熟练运用，才能认识到这个故事的意义。

这种"错层"（"split-level"）[1]的技巧表达了一种对于现实的极强烈的印象，远甚于那种声称小说的世界一致于整个现实世界的错觉所造成的印象。因为，读者本身现在不得不自己去发现真实状况。当读者逐渐认识了沉溺于空想的人物，这种真实状况就变得越来越昭然若揭了。这样，在表现所有人物行动的动画片里，读者自身就积极地扮演了一个角色。就读者看来，作品的这些人物显得非常真实，因为读者一直有义务找出人物行为的错误究竟是什么。为了不使读者的参与行动松懈下来，各个人物在各自不同的程度上被赋予了形形色色的幻觉，而且，甚至会有多宾这样的角色，他们的行动和情感也许会使人误以为他们是对立于所有其他人物的正面角色。当然，叙事者会觉察这一错误的设想，尽管这并非他的意图。在小说的结尾部分，叙事者就会向读者这样说道："这位女士（即阿米莉亚）有办法对多宾少校颐指气使（因为，即使是最脆弱的人，也会在某些

---

(1) 这原是建筑学上的名词。这里指的是让读者与作品人物分别处于两个不同的水平上，以防止读者与作品人物因处于一个水平而同一。——译注

人面前变得飞扬跋扈。)她命令他干这干那，又抚慰地拍拍他，再又叫他取这送那，仿佛他就是一只大纽芬兰狗……”①如果读者没有觉察出多宾少校是一个痴情种，那么，写这段故事就没有多大意义了。那仿佛体现了高尚思想的举动实则是一个傻瓜的行为。然而，如果读者仅仅看到这一点，那么，在“发现”的过程中，他就不是一个与众不同的成功者。

《名利场》的美学效果取决于它是否激发读者发挥其批评的才能，以认识到小说中的现实是一系列令人眼花缭乱的虚假姿态，并体验对被视为真正的现实的这种虚伪的揭露。评判的标准并没有被明确地表述出来，人们只能进行推断。评判的标准是要求读者去填补的空白，然后，再以此来衡量读者的批评。换句话说，正是读者的批评构成了作品中的现实。因此，这部小说不仅仅被看作是社会现实的反映，因为只有当小说所描述的世界，诸如所有的意象，经读者思想的折射和改造，才能显示出这部小说的真正形式。《名利场》的宗旨并不在于描述社会现实，而是在于描述能够体验现实的途径。“尽可能强烈地表达现实的情感”，这句话便是萨克雷对这一过程的描述，他认为小说的功用即在于此。如果叙事只有通过读者的合作（这是原文所允许的）才能具有意义，那么，小说（“fiction”：意指虚构的故事——译者）和现实之间的界线就会越来越模糊不清，因为读者很少会认为他的参与是虚构出来的，他必然会把他的反应视为真实的东西。然而，既然读者的反应是真实的，他就不会感到他判断的世界只是一个虚构的世界。实际上，读者自

① 《名利场》，第399页。关于多宾其人，见塔伦的《两篇文章》第31页；关于他的名字，见J．A．福尔克纳的《巴尔扎克和萨克雷》，《英语研究》第26期（1944—45年度）第131页。

己的判断将加强这样的印象：这个世界（指作品中的世界——译者）是真实的。

萨克雷要使读者面对他们自以为是真实的现实。从我们已经摘用的那段文字里，可以清楚地看到萨克雷对此关注的程度。那段话告诉读者：萨克雷的目的是同读者一起到名利场走一趟，然后使读者陷入“极端的痛苦”。萨克雷在他1848年写的一封信里，重申了这一意图：“我的目的……是要以令人愉快的方式来暗示：我们大都是一群令人厌恶的、愚蠢自私的家伙，……都渴求着空名虚利……在小说的最后，我不让任何一个人感到心满意足，要让每个人都郁郁不乐——对我们自己的所有故事以及其他的故事，我们都应该有这样的感觉。”[1]由于对现实的洞察是扎根于读者的，这样，就必须使小说虚构的世界对读者来说仿佛是真实的。另外，读者还准备批评小说所虚构的世界，既然如此，小说的美学效果就存在于这一事实：读者有机会退后一步，超然地审视他认为是正常的人类行为。但是，这种超然与道德小说对读者的教诲不可等而视之。让读者在阅读完小说后感到极为痛苦，这就暗示：小说无意给予者另一世界的图景，这另一世界会使读者忘却这个世界（指读者生活的世界——译者）的肮脏污秽的本质；小说要迫使读者发挥其批评的功能，从而通过揭示出产生自他所阅读的世界的潜在选择，以排解他的苦恼。所以，《名利场》的理想读者是一个“生性好思考的人”。W．J．哈维（Harvey）曾在另一个不同场合下写道：

① 萨克雷《私人书信集》第二卷第423页。

“一部小说……能允许更加充分地表现人们已感觉到、但尚未实现的可能性的半影（指明暗部分之间的过渡部分——译者），表现我们生活中那些‘或许会是这样’的半影。正是由于这个缘故，与戏剧相比，小说给予读者以更大的自由，使他思考。这种思考，正如其在现实生活中的那样，往往就形成了人物特性的本质性的真实性。人物在其有条件的自由的最深处活动着；他就是这样的人，不过，也可以说他是其他的什么东西。实际上，小说并不仅仅允许自由思考，有时，小说对自由思考的鼓励，使得我们在这方面对有条件的自由的认识，成了统领整部作品的结构性原则。”[1]

四

我们迄今为止所讨论的小说的一个方面，是叙事者不断地努力通过广泛地评论人物的行动，以促使读者进行思考。这一引导读者的间接形式为一些评论所补充，这些评论与小说读者的期望及其约定俗成的习惯直接相关。如果小说的实现需要提高了的判断力，那么，叙事者也应该迫使读者——总是毫不掩饰的——思考他本身的处境；否则，他就无法判断小说中的人物行动。所有这一切只能是顺理成章的。为了使上述过程具有感染力，未来的读者就必须形象化地使此种人相应于特定的人物，他扮演一个特定的角色，并随环境的变化而变化。而且，正如作者自我分离为故事的叙述者和事件的评论者一样，读者同样在一定程度上被分离了，被赋予了某些特性，对于这些特性，

① W．J．哈维的《人物和小说》(伦敦，1965年版）第147页。

读者可能接受，也可以拒绝。但是，不管发生了什么事，读者就被迫对现成的、给予他的那些属性做出反应。这样，作者的两重角色就在读者身上找到了对应物，正如W．布斯在关于叙事者的讨论中所指出的那样：

对自己（指读者——译者）必须作出同样的区分：一是作为读者的自我；一是与前者迥然不同的自我，他得付账，修理漏水的龙头，而且斤斤计较，又很愚蠢。只有当我在阅读时，我才成为信仰须与作者一致的那个自我。如果我想充分地欣赏一部作品，我就必须置自己真正的信仰和活动于不顾，必须使我的思想和感情服从作品。总之，作者创造了他自己的形象，而且创造了读者的形象；当作者创造了他的第二个自我，他就创造了他的读者。当被创造出的作者的自我和读者的自我能够达到完全一致之时，这就是最成功的阅读。[1]

然而，这种一致性也可以在截然不同的两者之分界线上获得，比如，通过不一致性——例如：微妙地构筑起读者与叙事者的对立——《名利场》就是一例。

当叙事者评价某一情形而假装与读者一体化的时候，通常，事实正好与作者所言相反。比如，叙事者描述了一位腰缠万贯的老处女，她是克劳利家的一员。贝基为了实现其社会抱负，就准备嫁到克劳利家。

克劳利小姐……当她来到女王的克劳利时，就成了人们极为尊敬的对象。她在银行有一笔存款，凭这就能使她到处为人敬爱。一笔银行存款就能使一个老太婆有了身份。如果她是我们的亲

[1] W．布斯《小说修辞学》，第137页。

戚（但愿每一个读者都能有二十来个这样的亲戚！），我们准会原谅她的缺点，准会觉得她心肠又软，心眼儿又好。……当她来拜访我们的时候，我们总是瞅准机会让我们的朋友知道她在这个世界上的地位。你说（诚心诚意地）："我真想叫麦克活脱小姐给我签上一张五千镑的支票。"你的妻子接茬儿说："她可不在乎这么点钱。"如果你的朋友问麦克活脱小姐是你的什么亲戚，你就会满不在乎地说："她是我姨妈。"你的妻子不时送她一点小东西，以示亲热之情。你的女儿们不停地给她做绒线刺绣的椅垫、篮子和脚蹬罩子。她一来，你就在她的屋子里生起暖烘烘的火，而你的太太却在冷得透骨的屋子里蜷缩着身子。……是这样吗？不是这样吗？①

通过使用第一人称复数形式，叙事者就给人以这样的印象：他通过读者的眼睛，看到了这位拥有巨额银行存款的老处女是多么惹人注目：对于读者来说，叙事者的这种引导是难以察觉的——实际上，它表现了一定的"savoir vivre"(懂得为人处世之道。)叙事者通过参与这一观察，仿佛是在加强而非反对这种态度，这种态度体现了人的本性。但是，在其假装是在仅仅描述"自然而然"的反应的同时，事实上，叙事者企图诱使读者赞成他——而且，一旦达到了这一目的，读者就会自己认识到在多大程度上，计较个人得失形成了人类行为的动力。

这样，读者与作品人物的隔阂消除了。读者不再是仅仅彻底了解人物，而且在他们的身上看到了自己的影子。因此，叙事者给予读者的俯瞰人物的伪装和假象的优越地位开始消失了。读者认识到他自己类似于那些被当作是他的批评对象的人

① 《名利场》第一卷第103页。

物。这样，渗入了小说的自我对抗迫使读者开始意识到他在评价人物地位中所处的地位。为了加强这种认识，叙事者创造了一些场合，在其中，人物的行动一致于读者的行动，读者上了圈套，而被视为自然而然的那些行动，使读者由此感受到一股不可抗拒的推动力，从而脱离作品的进展。如果读者对这一要求观察自我的审慎号召置之不理，那么，他对于人物所持的批评态度不知不觉地变成了虚伪的，因为他忘记把自己纳入判断之中了。萨克雷并不想教诲读者，而且要让读者感受到痛苦[1]，尽管他不着一字地邀请读者去发现改变这一境况之途径。

在现实主义小说里，这一主要是理性的对读者思维的呼吁，并非总是一种规范。例如：狄更斯的小说。作品激发情感，以创造一种预先构想好的读者与作品人物间的关系。[2]《奥立弗·退斯特》开头有一个场景，即当一个饥肠辘辘的孩子"厚颜无耻"地（叙事者就是这么认为的）再去要一盘汤时的那个场景，[3]典型地说明了这一点。在揭示这一触目惊心的剥削行为时，奥立弗的内心感受被有意地省略了，为的是更加突出当局对这一毫无道理的要求所感到的愤怒[4]。叙事者垂头丧气，心情沉重地站到了当局的一边，以此来保证他那铁石心肠会激发读者去强烈地同情这个可怜的、挨饿的孩子。这样，读者就卷入了人物的行动之中，他感到他必须干预了。这一效果与傀儡戏中的那种紧张感不无相似之处，它使狄更斯得以把当时的现

---

① 《名利场》第一卷第225页；也见萨克雷的《私人书信集》第二卷第423页。

② "使她们大笑；使他们哭泣；使他们期待。"这是狄更斯小说的根本性原则。见卡斯林·蒂劳斯顿的《十八世纪四十年代的小说》第21页。

③ 见狄更斯的《奥立弗·退斯特》（伦敦，1959年版）第12页。

④ 同上，第13页——尤其是第14页上带有作者讽刺性评论的那一段。

实传达给读者。狄更斯把读者整个卷入人物的行动中，就这一点而言，他仍因循着传统的作法。在萨克雷的作品中，情形就大为不同了。他关注的是防止读者和人物的任何密切的联系。事实上，《名利场》的读者被迫处于小说中的现实之外；尽管对他所要求的判断并非没有紧张感，因为读者总面临着不知不觉陷入小说的行动之中的危险，所以会突然服从于他自己的批评标准。

叙事者的目的并非仅仅限于使读者陷入与人物勉强同一的境地。为了使批评的目光更加尖锐，他也提供了其他途径的模式，尽管这些模式要求读者努力去辨别。——比如，当他希望至少不直接地描述阿米萨亚和奥斯本之间的重要爱情的各个方面：

> 看了刚才奥斯本中尉的行事，也听了我们对他和多宾上尉的简短谈话的记录，细心的读者也许会已经清楚了奥斯本先生的为人。某个玩世不恭的法国人曾说过，恋爱的交易得有两个人参加，一个主动地去爱，另一个则屈尊让对方来爱自己。那个痴情种有时候是男的，有时候是女的。有些着了魔的情郎看着心爱的女子样样都好；她麻木不仁，却被说成是端庄；她呆滞愚笨，却被说成是姑娘家的腼腆娴静。总而言之，明明是一只呆雁，却偏偏说是一只天鹅。那女的呢，把自己的情人幻想得天花乱坠，其实她所崇拜的不过是头驴子。男的是一块木头，她却佩服他那大丈夫式的纯朴；男的自私自利，她却崇拜他那男子汉的尊贵；男的是个笨蛋，她却说他不苟言笑，举止庄重；简直就象美丽的蒂妲尼亚仙后对待雅典城里那位布匠的光景。*（*莎士比亚的喜剧《仲夏夜之梦》中，仙后眼里滴进迷药后，爱上了一个驴头人身的怪物。这个怪物原是雅典城里的织布匠，被恶作剧的精灵换了个驴头。）诸如此类阳错阴

差的笑话，可都是我亲眼看见的。毫无疑问，阿米莉亚相信她的情人是全国最勇敢最出色的人物。奥斯本中尉对自己的看法和她的差不离。①

为了读者，简单明白的情况被剖析了，分成了几个不同的面。读者可以自由通过每一个面，并且选择他认为最合适的那个面。但是，不管作者是选择那个玩世不恭的法国人的形象，还是选择着了魔的情郎的形象，对于所讨论的关系，总存在着一个令人怀疑的成分。实际上，阿米莉亚对她与奥斯本之间关系的明确看法是作为对读者的警告的，因为诸如此类的毫不含糊的空论有出错的危险。

读者不断被迫思索种种选择，因为读者只有勾划出人物未曾考虑到的可能性，才能免于蹈入作品人物所处的确定和令人疑惑的地位。当读者发现了这些选择，他们判断范围就扩展了，并且不断应邀考验和估价他所获得的洞察力，这洞察力是展示给读者的世界扩展的结果。这一技巧的美学感染力存在于这样的事实中，即小说给各个读者以一定自由，但也强迫读者产生特定的反应——常常是难以觉察地——而不是不加掩饰地使那些反应公式化，由于作品拒绝把读者卷入小说中虚幻的现实里，并使读者与事件保持一个可变的距离，作品就使读者误以为他可以按照他自己的观点来判断作品的进展。这样做，他只是不

① 《名利场》第一卷第145页。对这种段落的解释存在于小说一开始就传达给读者的那些见解里，即下面的叙述："斯文点儿呢……浪漫点儿呢，还是滑稽点儿呢？"（见第一卷第59页）这样，作者便展示了叙述的其他模式。在不同的模式里，是以不同的方式来揭示事件的。这样，作者就对读者暗示了相应于透视图变化的结果是什么。

得不处于促使其做出判断的地位；而且，作品预先给予这些判断的重负越少，作品的美学效果就越强。

“戏班的领班”展示了所描述的现实的一连串情景，人们实际上可以从每个社会的角度和人的角度看到这些情景。读者得到了一系列不同的透视图，因而总不断面临着如何使它们一致起来的问题。这就更加复杂了，因为这不仅仅是一个对所描述的社会形成一个看法的问题，而是要在评论者提出的丰富多样的观点面前形成自己的看法。毫无疑问，作者想引导读者对所描述的现实树立批评的态度。同时，作者也让读者在给予他观点中选择一个，或者发展他自己的观点。这一选择并非没有一定的危险。如果读者接受了作者提出的态度之一，他自然就排斥了其他态度。如果出现了这种情况，在这本特殊的小说里，人们就会有一种越来越强烈的印象，即人们要注重的是自己，而不是所描述的事件。每一个角度都存在着确定不疑的狭窄性，鉴于这一点，读者将要看到的自己在作品中的反映绝对不会是对他自己的赞美词。但是，如果读者为了避免这种狭窄性而改变了自己的视点，他就会另有一种体验，他就会发现自己的行为与那两个女孩的行为如出一辙，她们俩为了登上社会的阶梯而不断地改变着自己。同样、尽管读者对两个女孩子的批评言之有据，难道就没有理由作出这样的设想：这部小说的创作就是使得读者对社会机会主义的批评转向为对自己的批评的途径？作品并没有具体地提到这一点，但它无时不在发生着。这样，读者发现了批评的对象不是社会，而是他自己。

五

萨克雷曾不经意地提到："我曾在某处说过，作品最有趣的地方正是那没有写出的部分。"[1] 正是在作品中那些未写出的部分里，读者有了自己的位置——在人物世界和引导读者的"领班"的王国之间徘徊。如果读者向人物走得太近了，他就懂得了叙事者在小说一开头告诉他的真理："这个世界是一面镜子，每个人都能从中看到自己的影子。"[2] 如果他和叙事者一起退后一段距离进行观察，他就能看透人物的所有行动。由于自身位置的可变性，读者体味到了《名利场》的含义。由于人物的缘故，读者暂时会陷入他自己的空想，但是，又由于要求进行判断，读者便得以摆脱自己的空想，并对自身和这个世界获得了更好的认识。

因此，关于那两个女孩及其社会抱负的故事仅仅构成小说的一个方面，小说为通过不同透镜而得到的观点所充实，所有这些透镜都对准了故事，旨在发现故事的含义。这些不同透视图的必要性表明故事本身并没有展示关于其含义的直接的确证，因而其所描述的真实的现实并未再现整个的现实。只有通过观察它的方式，所描述的现实才能成为整个的现实。因为叙事者的评说及其对读者机智巧妙的启发，产生了这样的效果：它几乎是一个与故事本身并行的、独立的活动。在此，存在着萨克雷和十九世纪自然主义者的区别，自然主义者企图使他们的读者相信一个相应的"生活的片段"即为整个的现实，然而，

---

① 萨克雷《私人书信集》第二卷第391页

② 《名利场》第一卷第12页

实际上，这个“生活的片段”只不过表现了一个观念上的设想，就其细节的所有准确性而言，这一设想不过是为人摆弄过的现实。

《名利场》所描述的不是一个“生活的片段”，而是观察这个生活片段的方式，这些方式构成了现实。只要这些观察方式在今天仍然象在十九世纪一样有效，那么，小说在今天就仍然会象过去一样“真实”，尽管小说所描述的社会只能引起人们对于历史的兴趣。正是在专注于不同透视图和活跃读者思想这一方面，《名利场》标示了小说和我们如今称之为“现代小说”之间的过渡阶段。小说的主要目的不再是在现实之外创造关于一个客观存在的幻想，小说家不再关心如何将其对于世界的明白无疑的看法施予读者，他的技巧是要使自己具有多样的眼光，以迫使读者为了自身的缘由而去观察，并发现他自己的现实。但是，作者尚未退到一边去“剪手指甲”，他已经隐蔽了起来，准备好了剪子。

（本文选自沃尔夫冈·伊泽尔著《隐含的读者》1974年英文版。廖世奇译）

批评本文的接受分析模式

［联邦德国］戈·冯贝格

问　　题

对于从生产美学到效果——接受美学这一发展的必要论证，耀斯的阐述和随后进行的有关讨论，大概足够了。然而，对于我们和接受分析模式之间的关联来说，则耀斯终止的地方，正是问题开始展开的地方。耀斯仰仗卡尔·曼海姆和波普尔二人之助，将"期待水准"这个概念引进文学史，并且形成了他自己的"审美距离"概念。因为问题在于这两个概念是在什么地方以及怎样被具体化的，所以严格地说，就这种关联而言，确有两个非常错综复杂的方法问题。第一个问题是：

接受分析的对象是什么？虽然有读者，但并未赢得读者。至于历史读者，则根本不在支配之列；人们只得到他留存下来的东西。一个接受分析家，无论如何得有自己的读者，有读者才会有效果。不过，已经获得效果的读者，当是表达了自己的读者。最早帮助把握接受的媒介，就是文学批评。因为文学批评——作为本文，即作为固定的接受，它首先单独地描述当时唯一可客观化的接受分析的对象。

这种文学批评本文的作者，即文学批评家，首先要将接受过程变为生产过程，从而显示出他与其他接受者（如其他读者）的区别。一切接受务必变为生产，这对他显然是必要的，如果

他想当个批评家的话;因为在他方面他要作为批评家发挥作用。实现这个转变，要避免对他的接受对象的分析老是这样变化不定。关于这一分析—生产的接受类型，我们下边再谈。

在这种背景下，原则上有四种接受可能性，其中只有第四种方式对我们的关联有吸引力。但是，一旦应用，一经具体化，它们又都是互相交错的：第一，纯粹的接受可能性；但就本文生产（Textproduktion）的意义而言，它又是无成果的可能性；第二，生产可能性；第三，分析可能性；第四，分析—生产可能性。

方式 1：第一种，纯粹接受的接受形式，即所谓围着自己绕圈子的形式，乃是最常见的。凡能读到听到文学的地方，都会见到这种形式。首先，这种形式对接受者的依赖，较其他三种接受方式更有必要，更为强烈；其次，甚至是对被接受的对象的依赖。每个看出他的任务不是越过读的过程而变为自己生产的读者，原则上依据这一方式行事。——他所取得的成果一般不应当被理解为本文。就下述模式而言，这样的本文（私人信件，缺乏第二、第三或者第四方式意向的日记)，应当根本不予考虑。

方式 2：在文学科学的范围内，人们习惯于以"效应研究"（Einflussforschung）为题对待这个应给定保留一种生产接受概念的特定过程，它特别存在于观察时的作家身上，仿佛他被某个确定的作品所激动，并且使这种接受过程进入需要它的接受者的自己生产之中。——结果又是虚构的本文。

方式 3：凡是关系到第一种本文的（文学）科学活动的地方，无不被分析接受。——结果是论证的本文。

方式 4：最后是第四种可能性，即分析—生产可能性，它

是批评者的接受方式。和其他每个接受者一样，批评家先接受，然后才加进自己对本文的分析。这种分析在批评家那儿以一种特定的意义——与科学接受相反——同时被输入到生产中，然而，对批评家来说，对文学本文的分析的确不是最后的或唯一的目的。批评家的生产率点——其中批评家与（文学）学者不同（方式3），具有范例的特征。学者进行分析处理，提出一连串的论证，组成论证链；批评家构成"期待水准"，同时在他的批评本文里为期待水准提供新资料并加以证明。批评家用期待水准——同文学本文发生关系——连成次级系统（Sekundärsystem）；然而，对前者来说这或多或少——起码至今——总是跟一级系统（Primärsystem）有关。结果是解释的本文，下边我将把它们作为**批评的本文**进行阐述。

每篇本文最终以接受为基础；但是，仅仅对批评的本文来说，接受是以特定的意义构成的。世上没有一篇**新的本文**，包括口头（本文）传说在内，不是在接受旧的本文或旧本文章节的过程中完成的。然而，随意性在批评家的身上却失去了；批评家不得不和一定的对象发生关系，换句话说，就是批评家务必接纳对象。对于批评家来说，接受也不再是随意的；他必须选择一定的接受形式：分析。只有在象批评家进行分析的那种限度内，批评家的行为才会是生产性的，即完全批评性的。对批评的本文来说，接受者的分析一生产行为，同样是以特定的意义构成的，因为他构成了次级系统。接受者作为批评家，他一开始就无一例外的把这个次级系统作为他的目标。

在接受过程中产生的次级系统是接受分析的第一个对象。下述的这个模式讲的就是这样的一些次级系统。如果接受分析的对象一直是那个次级系统，那么，在进行接受分析时，人们

就要同时一直重视本文一级系统，也就是要重视诗歌，重视文学本文本身。

这里谈的正好是第二个方法问题。第一个方法问题是：接受分析者如何接近他的对象；第二个则是，他又怎样疏远他的对象，即：他采取什么方法，使自己既不完全受制于这个次级系统，但同时又不参阅一级系统。

一般地说，这关系到要经常考虑在文学批评的次级系统的复元中占有优先地位的关系情况，又同时不把它变成分析的基础。具体地说：在接受分析文学的批评本文时，同时要顾及到批评本文的特殊评介性（Referenzcharakter)。接受本文的这种评介性，或者存在于它跟文学本文和一级系统取得的直接联系中，或者存在于它们的间接联系中。因而重要的是要坚持：在接受分析批评本文时，不是用虚构的本文，而是用解释的本文。各次级系统，基本上是通过解释本文、而不是通过虚构本文来体现的。这就解除了接受分析者将诸类本文的虚构性作为问题特别加以反映的义务。

模式设计前的方法论考虑

所谓模式设计前的方法论考虑，指的是：与各种文学批评本文并存的还有那些暂时（至少在表面上）看来没有问题的本文。为了使这些本文能够成为科学研究的对象，就务必将其问题化。那种使这些本文问题化的特殊的科学兴趣便是接受分析的特性。有关对这些本文进行探讨的关键问题，乃是按照其批评意向提出的问题。那么这个（具有历史意义的）问题就应当是，接受者如何理解他接受的本文（一级系统)。这个问题应该

和接受分析者怎样理解接受者的问题协调起来，即是说接受者的批评意向理当同接受分析者的批评意向协调起来。假若仍然不重视这个问题的提出，不重视这种协调的尝试，则接受分析同精神历史、思想历史或概念历史的方法论便没有（或几乎没有）什么区别。接受分析把分析者本身和分析者所处的地位一起纳入分析，同时并试图协调接受者与接受分析者之间的分析差别。

批评的理论本文由各种被接受的资料组合而成，因为它是接受者进行分析—生产所依据的模式的本文。各类要素统统属于一个接受序列，因此，这些要素不仅是接受者的客体，而且还作为已经被接受的、并以一定的组合价所证实了的资料的身分而出现。

各类批评本文里应用的资料，在接受者那里，只要这些资料是作为一级组合价而出现的，那它们就是历史的限定了的。当它们业已作为次级组合价时，这些同样的资料不仅是单纯的，历史的，限定了的，而且还是通过许许多多社会的、政治的、哲学的和美学的内涵因果地规定了的，而且同时还在它们上面取得了效果；这一切总起来便决定了它们的批评意向。至于在接受分析者方面产生的解释学上的困难则是：接受资料，虽然作为一级组合价是自行封闭的，因而也是（历史）局部性的；但是已经作为次级组合价时，也就是正好作为被接受的资料，则就不再是封闭的了，反而原则上变成向前开放的了。接受者的批评意向，产生于一级组合价和次级组合价之间的同一或非同一。然而，批评意向用这种同一图式只能描写成创生的。不过经由界说的，除了限定性和复元，还具有某种恰恰在企图掩盖批评意向时被察看出来的目的性，也均属于本文的批评意向。

对于历史接受者来说，其批评意向在最佳情况下同他设想的文学蓝图是完全相符的。但对于接受分析者来说，恰恰相反，接受者的批评意向也已是自行封闭的。这就是说：同一个对象（甚至是同一个过程），曾经也是接受者进行分析一生产接受的对象，现在却变成接受分析者的对象，即被分成一级组合价和次级组合价的接受资料。但是，接受者借助于如此获得的批评意向只能规划他的次级系统，在此期间，进行分析的接受研究者可以得出另外的结论，那就是存在着成功或不成功的、完成或非完成的、有成效或无成效的行为。因此，接受分析者必须用首先在自身暂时告一结束的系统来调节次级系统的规划工作。

这种事实表明了史学家的特殊解释意境，倘若他是文学史家；准确地说，是表明了文学史家的特殊意境，只要他是接受历史学家。既然进行分析的接受研究者事前总是有一个蓝图，既然他往常不得不在古籍和文献的范围内自我循环地描写历史，那么，对他而言，至关重要的释义问题就是，他拿历史接受者以历史为基础的、并且对他来说也是从历史的角度加以最终目的化的批评意向能派什么用场，即是他拿这个极端复杂的、对他来说实际上上升为一种一级系统的、一个在任何情况下都具有一级组合价的系统的问题怎么办：而且他是在什么背景下采用什么方法使这种趋异的、综合性的结构所导致的不同结果呈现出明显的区别的。既然与此不会有什么关系——进行分析的接受研究者不是分析一生产的接受者，而是分析的接受者——，作为对客体的一个更新的、更深入的接受者，他要完成许多旧的工作程序，那他就必须对他的另外一级的解释学上的、并且也是社会学上的定在权提出根据。尽管如此，但他仍

然必须——在较佳的情况下他也已经这样做了——继续密切注视那些在他进行考察的具体情况下独立存在而不依赖其专门的现实化的接受次序，从而不仅要向后看某个次序直至其可能的起点和绝对的一级组合价，并且还要向前看这个次序一直进入自身，进入他自己成为最普通类型的接受者的地点。不过，他与事实的符合是虚假的，也就是说，在这里他始终作为其他类型的接受者，即从来不是作为分析—生产的接受者，而总是作为纯粹的分析接受者，来同历史的接受者相对。

进行分析的接受研究者，他作出的种种分析的努力，其结果势必是超批评的肯定，可是他并不能按超分析的方法来获取这个结果；他的方法本身应一直是分析的。

在一部作为接受历史的文学史内部正在进行讨论的这个特殊方面——而同其他方面毕竟没有什么关系——，称为批评的意向性。与此有关的问题是，能否和怎样才能查明并准确描写某些批评本文的批评意向性。只有具备了下列两个条件，第一，如果其时有关本文的批评意向重新得到查明，以及该本文对其时有关的接受次序的依附性有所描写的话，第二，如果对一个接受次序的总是暂时最后的肯定，即对接受分析者本身的肯定有所表明的话，那么在这以后，仅仅在这以后，这些批评本文的批评意向性才是可查明的、可描写的。于是，某个批评意向性，作为两个互相依存条件的中介，才可能受到描写。关于这一点，恰好瓦尔特·本雅明早在1931年论文学史的撰写问题时曾说过一段与此大有关系的话，他写道：

作品的影响范围和它所反映的整个生活范围，二者都一样的特别接近作品的形成史；这就是作品的命运、同时代人对作品的吸收、

作品的翻译和作品的声誉。因此，作品在其内部会形成一个微观世界，或者更会形成一个微观的永久期。因为这的确涉及不到描写与时代相联系的文献著述的问题，而是跟文献著述形成的时代有关。这个时代，它善于描写文献著述——这便是我们的时代。这么一来，文学就变成了历史的声音．除此而外，它还是——并非文献成为历史的范围——文学史的研究范围。

关于接受分析法的模式设计

下述接受分析法的模式，提出并阐明了一条旨在解决前边解说的诸问题的建议。这个模式由于文学史的（自然主义文艺批评的）一个特殊对象而得到发展，因此到处都会是适用的，只要是这个特殊对象；然而它却试图回避那些产生于它的形成之中的种种危险。不过这毕竟是一个有待讨论和改进的模式，而不是使用说明书，——尽管下边列举的用法可能也那么多地说明了这一点。

这个模式分为三部分：

A 部分是关于对象和工作法的术语释义。

B 部分是对该模式（编成数字符号）本身的说明，此外，它还对所使用的术语进行必要的解释——用符号※标明。

括弧里补充的缩略语是对记录提出的建议，目的是完全为了使后者简化并统一起来；它们没有任何符号或象征价值。

C 部分通过指出模式中的有关术语得到解释及同时具有功能地位的那些地方，从而以索引形式开辟了通向 A 、B 两部分的道路。

A　关于对象和工作法的术语学界说

1　接受分析（Ral）的对象是接受本文（Rt）。

2　接受本文（在这里）是说明性（批评的）本文，而不是虚构或论证本文。

2.1　接受本文具有评介性质，即它直接或间接的与一篇或更多篇的虚构本文有关。

2.1.0.1　如果一篇接受本文直接同一篇虚构本文有关，那照例就关系到文艺批评、书评、剧评和新闻报道等（例如：特奥多尔·冯塔奈评霍普特曼的《日出之前》，1889）。①

2.1.0.2　如果一篇接受本文间接地同一篇虚构本文有关，那么作者照例就把更多的可能（但不是个别进行的）直接接受的细节概括为一个总的问题（采取抽象化的办法）。（例如：海因里希·哈特和尤利乌斯·哈特②的《为什么目的，反对什么，赞成什么？》）

3　接受本文的撰写者称作接受者。

4　从事接受本文的研究者称作接受分析者。

5　接受分析者采用并予以发展的方法叫作接受分析法。

B　模式

① 特奥多尔·冯塔奈（Theodor Fontane, 1819—1898）：德国批判现实主义作家，诗人和戏剧评论家。盖尔哈特·霍普特曼（Gerhart Hauptmann, 1862—1946）：德国自然主义运动的代表作家，诗人，剧作家。《日出之前》（1889）是他的第一部反映德国现实生活的作品，也是他的成名剧作。——译注

② 海因里希·哈特和尤利乌斯·哈特：德国作家，兄弟俩都赞成自然主义。——译注

1　接受本文作为操作程序化资料的织物(向接受分析者)显露自己。

释义：

1.0.1　*资料〔d〕是指接受者应用的一切概念、图表、引文、专有名词等〔对照2.1〕。

1.0.2　*操作程序化资料是指被接受者带批评意向地应用的资料〔对照7〕

2　接受分析者废弃这种操作程序化

2.0.1　*操作程序化〔0〕是指带批评意向的接受者对资料的应用〔对照7.0.1〕。

2.1　通过选择资料的途径：

2.1.1　依据接受本文自身和许多区场本文（Feldtexte）有关的规范来进行选择；对此，接受分析者需加入一种尚属非批评的意向性。

2.1.1.0.1　*区场本文〔Ft〕是指那些——关系到当时现有的接受本文——实现下列诸条件中的一个或几个的本文。条件：a）属同一个作者，b）为同一个问题，c）在同一个时间；而且因此能使a）、b）、c）都被吸引来一起支持在资料选择时所作出的中肯决断。

*非批评意向性〔n K I〕是指接受分析者的能克服选择开始时的解释困难的预备理解。它需要校正从〔2〕到〔12〕的通道，为的是在那儿能导致批评意向性〔对照12和12.0.1〕。

2.1.1.1　依据实体性（内涵性）

2.1.1.2　依据频率或单一性

2.1.1.2.0.1 ＊频率是指资料出现的频繁性（并由此达到强调）。

2.1.1.2.0.2 ＊单一性（Singularität）是指资料的一次性出现（并由此达到强调）。

2.1.1.3 依据（大多是内容方面的）解释性

3 结果：次级组合价资料

3.0.1 ＊被接受者所依赖的并由接受者所规定的那个在接受序列内容的资料a的地方x，是a的一级组合价〔Pv〕〔参照4.1.1〕。

3.0.2 ＊一个资料的次级组合价〔Sv〕是指一个经过接受者操作程序化了的一级组合价〔对照6〕；这道程序已经受到批评意向〔Ki〕的制约〔对照7〕。或者：一种任意的、用于资料a的一级组合价的操作程序化模式会导致资料a的次级组合价的构成。

4 这些资料的次级组合价同它们的一级组合价之间的关系。

4.1 这种资料作为相对的一级组合价是从总的接受序列中隔离出来的，它给接受者在操作程序化中作关联点之用。

4.1.0.1 ＊接受序列〔SQ〕是这样的系列，大多是确定于一级组合价和次级组合价之间的关系的资料的历时性系列。

4.1.1 绝对一级组合价仅仅在同相对一级组合价同步发生时起作用。

4.1.1.0.1 ＊被接受者所依赖的并由接受者在操作程序

化中所规定的那个在接受序列内部的资料 a 的地方 x，是指 a 的相对一级组合价〔rpv〕。

4.1.1.0.2 ＊被接受者所熟知或不熟悉的在接受序列内部的资料 a 的第一个地方 y，是指 a 的绝对一级组合价〔apv〕。

5 结果：资料的相对一级组合价和次级组合价之间的接受差异。

5.0.1 ＊接受差异〔rzd〕产生于一种资料的一级组合价和次级组合价之间的同一或非同一。

6 从接受差异可看出各类操作程序化的方式。

6.0.1 ＊在操作程序化方式〔om〕中存在着可理解的特殊体式，接受者借此取消接受本文中（呈现在接受分析者面前）的与它的相对一级组合价相悖的次级组合价。

6.1 为此必须确定，一种资料的相对一级组合价和次级组合价是否同一的问题。

6.2 假若证明相对一级组合价和次级组合价是同一的，则次级组合价就是一个恒定的一级组合价。

6.2.1 于是，这个操作程序化方式就叫同一性操作程序化方式。

6.3 假若证明相对一级组合价和次级组合价是非同一的，则次级组合价就是一个可变的相对一级组合价。

6.3.1 于是，这个操作程序化方式就叫可变性操作程序化方式。

6.3.1.1　可变性操作程序化方式的功能是将一个相对的一级组合价转换成一个次级组合价。

6.3.1.2　因此，这个可变性操作程序化方式就叫**传输式操作程序化方式**。

6.4　有各种各样的传输式操作程序化方式,其中可分为：

6.4.1　从内容上看：

6.4.1.1　圣典化（Kanonisierung）、丰碑化（Monumentalisierung）

6.4.1.2　世俗化（Säkularisierung）

6.4.1.3　否决，贬值

6.4.1.4　升值

6.4.1.5　现实化（Aktualisierung）；

6.4.2　从形式上看：

6.4.2.1　组合

6.4.2.2　比较

6.4.2.3　推断

6.4.2.4　升华

7　结果：接受资料（接受本文）的批评意向可由同一性的或者可变性的、以及传输式的操作程序化方式读解。

7.0.1　*****批评意向**〔ki〕指接受者面对他的对象的历史定规意向和根据接受差异可客观化的意向。

8　批评意向是范畴化的

8.1　论证：

8.1.1　美学的

8.1.2　历史的（现实历史的）

8.1.3　文学史的

8.1.4　政治的

8.1.5　社会的，社会政治的；

8.2　说明动机，其中有：

8.2.1　传记的

8.2.2　心理学的。

9　结果：有各种特殊的批评意向（简单的或者复合的；单一的或者综合的），以论证方式和/或者说明动机的方式进行理解的。它们决定接受序列中的其他顺序。

10　批评意向为接受分析而功能化，

10.1　为此要同接受分析者的分析方位发生关系。

10.1.0.1　＊接受分析者的分析方位〔ap〕说明了接受序列中的当时暂列最后的资料的情况，因此它的组合价叫

10.1.0.2　＊临界组合价〔Lv〕。

10.1.1　这样就发生了批评意向和分析方位两者回归接受序列的现象。

10.1.1.1　批评意向再次被固着在现有资料于此期间被查明的次级组合价上。

10.1.1.2　接受分析者的分析方位（处在作为向前——朝向并超越接受分析者——开放的接受序列中当时暂属最后的一个位置上）同这个作为次级组合价而被查明的批评意向直接相悖。

10.2　这种对立状况（跟6类相似）要通过接受序列中的现存的或非现存的中间资料（Zwischendaten）加以

调节。

11　结果：中间资料的质量、频率和多样性阐明了分析的差异。

11.0.1　＊分析的差异〔aD〕产生于次级组合价和临界组合价之间的同一或不同一。

12　从分析的差异中——跟接受的差异类似(对照 5)——可设立批评意向性。

12.0.1　＊接受分析者的批评意向性〔kI〕虽然同接受者的批评意向相合，但是它却同时带来了分析的差异〔aD〕。

C　概念索引：

绝对一级组合价	B 4.1.1.0.2
分析的差异	B 11.0.1
分析方位	B 10.1.0.1
资料	B 1.0.1
资料，操作程序化的	B 1.0.2
差异——分析的	B 11.0.1
——接受的	B 5.0.1
直接的	A 2.1.0.1
说明性的	A 2
区场本文	B 2.1.1.0.1
频率	B 2.1.1.2.0.1
批评意向的功能化	B 10
对象	A 1
间接的	A 2.1.0.2
意向，批评的	B 7.0.1

相对一级组合价	B 4.1.1.0.1
接受分析者	A 4
接受分析方法	A 5
接受序列	B 4.1.0.1
接受本文	A 2
接受差异	B 5.0.1
接受者	A 3
单一性	B 2.1.1.2.0.2
次级组合价	B 3.0.2
实体性	B 2.1.1.1
传输式操作程序化方式	B 6.3.1.2
可变相对一级组合价	B 6.3
可变性操作程序化方式	B 6.3.1.

模式的应用

模式在一个具体情况中的下述应用，要有意识地保持一定的图式，以便在对前导部分解释时，保持一望而知和一览无余的状况。这种应用不应该与某种必须作为自明的、本质的、细节的和综合的结果的接受分析混淆起来，除非由于空间原因在这里才有可能发生上述情况。

让我们在这儿以冯塔奈对霍普特曼的戏剧《日出之前》的评论为例。该剧最初于1889年10月20日在柏林莱辛剧院的上流社会团体"自由舞台"的日场首次上演。冯塔奈从阅读中了解了该剧，并且把它推荐给奥托·布拉姆。他在《福斯报》（492、493期）发表文章，对紧接着的21日和22日两天的演出大加

评论。

冯塔奈在文中写道：

……这便是剧本的内容，我在这篇随笔里已经作了介绍，从它的本质和中心思想来看，我相信我是正确地再现了的。我没有再现的，自然因为它不可能再现，那就是该剧的情调，整个东西都保持在这种情调之中。所以，这一类型的再现总是不会做到尽善尽美的，甚至往往还会损害原作。情调在文艺作品里，如在那些从叙事谣曲中获益不浅的作品里，几乎便是一切，因为它与真、假的问题具有同等重要的意义。"有时，它感动得我是那么的强烈，以至于使我忽视了弱点和瑕疵，甚至忽视了某些可笑的地方。"一位诗人曾经这样对我说。这是一位真正的诗人，一位没有纯洁的人生观就无法继续支撑下去的诗人。他以此再好不过地表明，情调给真实以合理性，同时也给予合理的名义。要是这种作用消失了，那么情调就发挥不出它神圣的拯救力量，它也不会使丑恶的东西变成美善的东西，于是诗人就算失败了。诗人之所以失败，不是因为他的理由不够充足，况且好说谎话，或者至少有只言片语的谎话在他心里存着，便是因为他力不从心，使他恰好在不幸的时刻开始他的创作活动。倘若情况是后者，则他将会在下一次创作中好自为之的；如果是前者，那他就应当很好地转向"纯粹活动的其他方面"去。但是，盖尔哈特·霍普特曼能在他选择的阵地上坚持下来，并将继续坚持下去，因为他不仅具有真正的情调，而且还具有真正的勇气，以及由真正勇气产生的真正艺术。谁若老是以自然主义的粗俗性去想象无艺术性，那是愚蠢的。相反，正确地运用（在任何问题上，在任何情况下，无疑要保持争论），则真正的情调、真正的勇气、真正的艺术就都是最高艺术的证明。

我考察的情况大概就是这些，当我读完霍普特曼的剧本之后。在我看来霍普特曼简直就是易卜生的完美的再现。我长久以来赞叹易卜生的所有的好的地方：他那"对人的全部生活的深刻把握"，发问

的新奇和大胆，朴素而富于艺术性的语言，卓越的艺术性格化的才能，同时还有起伏跌宕、发展透彻的剧情，以及材料的剪裁得当，将一切无关的东西摈弃干净，——这一切，我在霍普特曼身上又一次发现了；而那些我许久以来批评易卜生的地方：哲理抽象的沉思默想，喋喋不休的苛求抱怨，竭尽全力的刻意追求，人为地造成剧情愈来愈尖锐的激化，直到最后把发展推至顶端而突然中断，致使整个过程陷入扑朔迷离之中，神秘莫测的隐喻暗示和人生之谜的设置，这闷葫芦中的药从来也没有人热衷揭晓，因为它早已变得索然无味了——这一切缺点，在霍普特曼身上是看不到的。他不是一个由于哲理浪漫主义狂想怪癖而偶染微恙的现实主义者，而是一位风格统一、格调高雅、才华横溢的现实主义作家。这就是说，他自始至终都是霍普特曼，而不是他人。

这段本文，就〔A 2.1.0.1〕意义而言，是直接针对一篇虚构本文，即霍普特曼的《日出之前》的。资料〔1.0.1〕，首先是指这里应用的一切概念、图表、引文、专有名词等。本文中出现的资料，其中至少有一些是已经作为操作程序化的资料〔1.0.2〕用的，——如“情调”，“叙事歌谣”，“真与假”，“易卜生的完美的再现”，“身染微恙的现实主义者/风格统一、格调高雅、才华横溢的现实主义作家”。——这些都是怀有**批评意向**〔7.0.1〕的接受者（冯塔奈）所应用的资料。

现在，接受分析者必须对资料进行选择〔2.1〕。他赖以进行操作〔2.1.1〕的规范，和接受本文有关，——就现有的而论，和区场本文有关〔2.1.1.0.1〕。这里，冯塔奈致保罗·阿克曼、盖尔哈特·霍普特曼、玛尔塔·冯塔奈（冯塔奈的女儿）、弗·斯特凡尼、威廉·赫茨等人的书信，可以同时被看作是〔2.1.1.0.1.a/b〕意义上的区场本文。可以被看作〔2.1.1.

0.1.b〕意义上的区场本文的有：奥托·布拉姆①1909年写的关于“柏林自由舞台”的文章。可以被当成〔2.1.1.0.1.b/c〕意义上的区场本文的有：布拉姆的《社会剧与社会性的剧》，卡尔·布莱布特罗伊②的《日出之前》，恩斯特·冯·维尔登布鲁赫③的《自由舞台》和《柏林观众与关于霍普特曼〈日出之前〉的出版》。可以被视为〔2.1.1.0.1.c〕意义上的区场本文的有：布拉姆的《走向〔〈自由舞台〉杂志的〕开始》。

实体性〔2.1.1.1〕是遵之以选择资料的决定性的规范，同时又是最棘手的规范。不是每个词，甚至也不是每份资料，在狭义上对接受分析来说都属考虑之列，而只是在这些东西仅仅在接受分析者方面已经与某种意向性相符合时才是可采用的。这首先就意味着简洁有力。由此产生的解释困难，它将为了选择资料而有意识地采用接受分析者的一种尚属非批评意向性〔2.1.1.0.2〕的意向性。这种意向性需要审核时的校正，如象模式在其〔2〕至〔12〕部分对审核所描写的那样，目的在于最终导至批评意向性〔12.0.1〕。按照实体性规范选择的这样的一些资料，在上述这段本文里大概指的就是“现实主义作家”或者专有名词〔亨里克〕易卜生等概念；接受分析者必须从中接受的许多资料，它们在接受序列中〔4.1.0.1〕的关联前后都能得到透彻的证明。

---

① 奥托·布拉姆（Otto Brahm，1856—1912），原名奥托·亚伯拉罕（Otto Abraham），德国文艺批评家，自然主义戏剧先驱。曾在柏林担任过剧院经理。——译注

② 卡尔·布莱布特罗伊（Carl Bleibtreu，1859—1928），德国作家。1886年发表战斗的檄文《文学革命》，名声大噪，从而成为自然主义的先驱。——译注

③ 恩斯特·冯·维尔登布鲁赫（Ernst von Wildenbruch，1845—1909）：德国作家、诗人，创作了许多历史剧、小说和叙情诗。——译注

与此相反，频率或单一性规范〔2.1.1.2〕在客观上可以被应用，甚或不需要从这种方法上去调用一种非批评意向性。这么一来，上述本文中的资料“情调”，便因此被视为重要的有关资料而加以选择,原因是它常常在〔2.1.1.2.0.1〕(此外也在解说的地方〔2.1.1.3〕）出现。相反单一性〔2.1.1.2.0.2〕——在上述接受本文中迥然不同的东西——会是规范，当接受对象一开始就（也许例外）面临着另外一个一定的对象时。譬如布拉姆在他的那一将霍普特曼的剧跟保罗·林道的《阴影》加以比较的剧评《社会剧与社会性的剧》里，关于霍普特曼的《日出之前》可能便是这样处置的吧。——又如在上述本文中的“在我看来霍普特曼简直就是易卜生的完美的再现”这个论点里，似乎就包含着按照〔2.1.1.3〕(一般就内容)进行说明的规范。这个资料（指上句中的引文——译者）之所以需要特殊说明的就位问题——这儿不可能进一步阐明——由于其他关联域的作用而会变得一目了然。

这样选择的结果正好是一个资料〔3.0.2〕的次级组合价，见〔3〕。这就是说：接受者在这里应用的资料，对于接受者本人和其他人来说——在另外的本文里很明显——证明它已经具有一定的重要价值。为了能够更准确地确定如此实现的(次级)组合价,就务必查明总是作为基础的一级组合价〔3.0.1〕。这个目的的实现,要通过〔4.1〕把作为相对一级组合价〔4.1.1.0.1〕的这样的资料——作为关联点在操作程序化中为接受者所用——从总体接受序列中〔4.1.0.1〕隔离出来。倘若在上述本文里如“〔霍普特曼〕是易卜生的完美的再现”这个资料是一个这样的次级组合价,那么接着就应当续上接受序列“易卜生”(或者“易卜生的完美的再现”)（对照下边)。在这种情况下，绝对

一级组合价〔4.1.1.0.2〕，即同他的剧一块公之于众的亨里克·易卜生本人，很可能会和相对一级组合价易卜生同一，也就是同如他在接受者冯塔奈面前所显示出的那样的一个易卜生同一。

结果——从发现的次级组合价同与其相对的一级组合价的比较中产生的结果，是接受差异〔5.0.1〕。由接受差异可以得知接受者循之以进行操作〔6〕的操作程序化方式〔6.0.1〕。准确地确定操作程序化方式的意义，对上述本文来说，可能就在于准确地确定冯塔奈在应用资料“易卜生”对自然主义的戏剧家霍普特曼进行描述时的批评意向〔7.0.1〕。这也许就是说，对此，因为一个相对一级组合价被转换成一个次级组合价，所以就要描写这里的专门的传输式操作程序化方式〔6.3.1.2〕。从内容上看〔6.4.1〕，这便意味着如对一位著名的、然而并非十全十美的剧作家的圣典化〔6.4.1.1〕，同时还对其现实化〔6.4.1.5〕发表看法。从形式上看〔6.4.2〕，这恐怕意味着使霍普特曼不单单是简单地接近易卜生〔6.4.2.1〕，也不仅仅是简单的把他同易卜生进行比较〔6.4.2.2〕，或者把他跟易卜生完全对立起来〔6.4.2.3〕，而是在一定意义上易卜生的某种提高体现在霍普特曼的恰好是“易卜生的完美再现”中。——在这种情况下，这样的事用仅仅考究单独的接受序列“易卜生”显然是办不到的，因为易卜生这个名字不能从资料“完美的再现”的紧密相连中断然分解出来。看来，这里应当接续上特有的接受序列，即从自然主义者回到青年德意志派并一直追溯至狂飙突进运动，尤其是似乎应当考虑“完美的再现”——概念的世俗化〔6.4.1.2〕问题。

接受资料的批评意向〔7.0.1〕，它同时又是一次接受分析

的第一个精确的结果；不过对该结果应较为详细的进行分项归类〔8〕。这种分项归类工作，从本质上看，处在亨里克·易卜生的情况下，它将是审美本性的问题〔8.1.1〕。对批评意向的尽可能精确的掌握，除了分项归类能从实质上同时确定批评意向性〔12.0.1〕外，就是再重要不过的了。应该遵循的范例恰恰是易卜生，在易卜生身上，所谓新浪漫主义的易卜生——接受完全靠反衬而存在；后者曾经给予前者以自然主义的接受。

在接受分析方面〔10〕，下一步是对批评意向实施功能化。接受分析者处于或者自我进入接受序列中的总是暂时被列为最后的那一方方位，恰好是分析方位〔10.1.0.1〕，他借此来阐述资料的被说成临界组合价〔10.1.0.2〕的重要价值。产生于（次级组合价和一级组合价之间）的某种比例中的批评意向，在它那方面处于一种关系之中：即同接受分析者〔10.1.0.1〕的分析方位发生了关系。以分析方位为一方，批评意向为另一方，二者之间由此产生的相悖〔10.1.1.2〕必须及时的加以调解〔10.2〕，其程序同〔6〕类似。对于上边引用的那段本文来讲，这即是说：易卜生—接受的奉行，从自然主义经过所谓的新浪漫主义和所谓的新古典主义到表现主义，从时间上来看，中经比较缺乏接受的二十年代和三十年代，乃至奉行今日，可谓长矣。这样考究的接受者的批评意向和接受分析者的分析方位之间的中间资料〔11〕解释了分析差异〔11.0.1〕；分析差异——正如易卜生的情况那样——绝不需要完整地、历时性地进行，而是——对于接受序列前序列资料也是适用的——它都能指示出各种各样的突进来。

如此获得的分析差异，它首先使接受分析的灵验的结构成为可能，这就是批评意向性〔12.0.1〕。这种用批评意向性的结

构同时修正着方法的行为是必要的，它从专门解释的疑难问题中脱颖出非批评意向性〔2.1.1.0.2〕。

换句话说：只要冯塔奈把霍普特曼当作易卜生的完美再现来理解，那么一次接受分析随之就能正确地理解这种意念，如果它对自己的方位按照这些资料使用的批评意义，也就是它们的批评意向性，予以同时考虑的话。如果它不能做到这一点，那么它便会停留在冯塔奈的针对霍普特曼的批评意向的单纯描写上。如果它描写的是对资料“亨里克·易卜生”的批评使用，仅仅对冯塔奈而言，那么它所保留的便是准确的历史的和文献的描写。在这种情况下只具有一种意义，那就是用它的批评意向去探询“霍普特曼是易卜生的完美的再现”这个命题，如果全部或者大部被它同时一起反思，往后一个随着易卜生一起产生并在同时代获得广泛接受的要求的标准实现就被看成了问题。这似乎是说，仿佛它不应该仅仅提出是否存在象“易卜生艺术风格的实现、完善”这样的问题，相反，在这个具体的例子上和对于这个具体的原因倒是能够被反思出某个时候的严肃的审美标准的约束力这样的问题。其实远不止此，还有审美约束力的可能使用性问题，以及它在历史上可遵循的诸样接受序列全过程中的接受问题。

（本文选自G·格里姆编《文学与读者》一书，1975年德文版。刘德幸译，墨哲兰校）

自律性即价值

——对一个意识形态概念的历史的和接受美学的批判

〔联邦德国〕J·舒尔特--扎塞

1971年，E·默特纳和H·迈努施在一份正式的专家鉴定报告中曾断言："有一系列标准能够把文艺作品与非文艺作品区别开来。譬如艺术作品所特有的自律性就属于这类标准，即艺术作品是自律的，它不为某一政治学说或世界观理论服务"。文学价值论的这一传统定理含混不清，这是令人惊诧的。对它的传统描述至今仍然没有反映出历史的情况，因而也是无批判的。所以，我们便从一些美学本文的一个明显特征（即八股式的表达方式和贫乏的论辩性）中不难得出这样一个结论：艺术作品不仅直接地而且间接地（就广义而言）要摆脱为政治服务的轨道。因而，人们对下述问题的考察是不清楚的，即一篇不涉及次级关系的本文（也就是不涉及个人状况和行为结构的本文），一篇不涉及象征系列的本文，从其产生时代的隐射（不仅从文学上讲，而且从普通符号学上讲）的意义上来看，它的本文关联域是否与政治发生了关系。在以后的时代中的那些充满崇敬感的眼光看来，这种本文根本就不涉及政治关系，即使这种政治关系存在，也是不自觉的，因为它在本文中已改变了意识形态的性质，被审美地内在化了。

自律性美学的价值论者认为艺术是无目的性的，他们觉得

从这一基本原理中能够得出一个无法比拟的长处：他们事先就撇开了一切非审美的立场，只专注于审美的方面，媒介的专门方面，因而他们所处理的对象更高，其方法也更纯粹。他们反对接受和交往理论的文学价值论的根据，因为这种根据超越了语言的艺术作品的自律性。他们认为，接受和交往理论的观点把审美的方面和非审美的方面混为一谈，这样是不符合审美的特性的。如果我们要把文学的价值论及其实践置于一种新的基础之上的话，我们就得接受自律性美学的挑战。这样一来，我们就必得论证，任何倾向都根本无法脱离非审美的因素，特别是无法脱离由意识形态激发的那些旨趣的复杂因素，只不过后者要求将自己掩遮起来而已。只有当这一论证成功之后，自律性理论和接受理论才可以加以比较，并对它们的历史的和方法论上的实用性及合法性作出论断。

从文学作品本身的角度来看，作这样的论证也是值得考虑的。根据某些论断（如默特纳和迈努斯）的结论，人们也许可以进一步论证，本文与关联域（从广义上说是政治性的）两者之间的错综复杂的关系，是次级性的，它本身并不是在说法上令人失望，不过是在语义上仍然有效而已。但这种复杂的关系毕竟已经延伸到了艺术作品的审美的中心地带，美学的考察要排除这一点也是不行的。当然，作这样的论证，从审美地和诗意逻辑地谈论（poetologische Reden）自律性的角度来看，也是值得考虑的。审美地和诗意逻辑地谈论自律性的起因被意识形态掩盖了，并且在接受史上被歪曲了，但这种谈论本身早在这之前已经具有现实历史的活动根据。下面，我们试图描述文学价值论中的自律性美学和接受美学这两种立场的严重分歧，并且把这两种倾向的过去和当前的现实性之间的严重分歧作为历

史的分歧来描述。德国古典思想家席勒曾一再致力于规定文学作品的特有的自律性及其建构历史的功能，我们将首先表述席勒的美学，以此作为我们的论证的出发点。为此，我们将无法避免一篇较长的旨在阐述席勒的审美思考方式的政治动机方面的专论。

一

席勒在他的《审美教育书简》第六封信中，曾经谈到一个历史的社会政治现象，后来马克思把这一现象系统地发展为异化概念及理论。对于劳动分工的结果，席勒是这样哀叹的：

> 近代社会是一种精巧的钟表机械，其中由无数众多的但是都无生命的部分组成一种机械生活的整体。……永远束缚在整体中一个孤零零的断片上，人也就把自己变成一个断片了；耳朵里所听到的永远是由他推动的机器轮盘的那种单调无味的嘈杂声音，人就无法发展他的生存的和谐；他不是把人性印刻到他的自然上去，而是变成他的职业和专门知识的一种标志。

席勒如此猛烈地抨击由于劳动分工以及生产方式的发展所引起的人自身的异化，以致作为一个作家，他自己也被抛入了这种异化状态。从一般意义来看，这种异化在十八世纪导致了作家在社会政治上的隔离状态，作家已不再是有代表性的专家了。以后有许多人，首先是那些自认为是马克思主义者的人，把异化视为下述事实的历史根源：十八世纪以来，诗人和文艺理论家都把文学作品当作“自律的”来考察。艺术家作为一个体验着异化的现实的人，完全可以把自己定义为天才，定义为社会

的局外人。他可以把自己的作品理解成充满自相矛盾的东西，“使形式的和审美的方面具有决定性的作用”，从而赋予艺术一种社会状态的性质，“这种社会状态恰是对现实的社会状态的否定”。

许多学者认为，美学的自律性概念的历史，恰好反映了社会的普遍异化日益严重的历史。在过去的二百年中，艺术与现实似乎是越来越势不两立了，因为，作家和理论家们作出的调合两者的对立的努力，越来越显得是白费气力。在他们看来，社会中出现的客观的异化方面，应该在主观地艺术地离异社会的过程中辩证地予以消除。

乍看起来，好象席勒为这样一个历史的解释提供了最好的证据。因为事实证明，席勒遭受着我们今天称之为社会异化的现实的折磨，他坚持艺术作品具有自律性，他本人以及他的作品都坚决地对抗社会现实。1795年8月3日，席勒在致作曲家赖夏特的信中这样写道，“我压根儿就没有生活在这个世纪，尽管有人告诉过我，法国发生了一场革命，这大概是我所知道的最重要的一件事，凡此云云都是真的”。三个月后，即11月4日，席勒在给赫尔德的信中写道：“事实证明，正如我所认为的那样，我们的思维与行为是对立的，我们的社会的、政治的、宗教的、科学的生活与实际的成效是不相符的，一如散文与诗的对立，……所以，我觉得除了退出现实世界的领域之外，没有任何灵丹妙药能拯救诗神”。以这封信为证，H－W·耶格尔认为，可以说席勒是一位“亚政治的或反政治的古典主义者”。这一说法的引人注目之处在于，由此推论，只要结论一致，古典的自律性概念的雏形也可以被解释为亚政治(apolitisches)概念的雏形。

为了详细而具体地考察这一概念的最初的政治性，我们有必要提到席勒在成为康德主义者之前所发表的一篇论文。在《论剧院作为一种道德的场所》（1784）这篇文章中，席勒给我们描绘了一幅他那个时代的封建专制国家的政治状况的画面，对于青年席勒来说，他对此是极为乐观的："人性和容忍开始成为我们时代的统治精神：它们的光芒照亮了法庭，并且一直照进我们君主的心中"。由此看来，在这篇文章中，封建专制主义似乎可以说成了席勒的政治信念。统治者业已滋生出来的开明精神改革了封建专制主义。"我们的舞台上有多少这类神性般的作品呢？"席勒如此反问道。席勒企图以观众的"充满淫乐的眼泪"，以舞台通过种种启迪"在我们心田中"的"人性和温柔"，来解答他的设问。

在这些字里行间，席勒表明他对传统的思维模式，即启蒙的、善感的思维负有义务。一种自觉的社会政治纲领尽管几乎被善感的舞台艺术完全否弃了，但是，仍然可以在席勒对善感的舞台艺术与政治考虑的紧密关系的观察上见出席勒的这一责任感。对于这一美学的、社会历史的论断，还可以略举几个例子来说明。1765年，在卡尔斯鲁厄出版了一部名为《论温情》的书，作者是一位匿名的学者，他试图提出一个善感的、建立在成员的"同情倾向"之上的共同体文化的纲领。于是，与席勒一样，他也把君主纳入他的思维模式（一个由普遍人性的根基为基础的共同体组织的设想）。他认为，这种有待创立的善感的共同体文化的政治作用在于，温情"使高高在上者趋身寒微，但是，只有当我们不仅崇敬高贵者，而且也爱戴高贵者时，才可能实现这一点。温情在提高卑位者的地位的同时，就使他们在我们这里受到高度的尊重"。这位匿名作者还认为，从道德关系

来看，这种包括了各种等级的善感的共同体文化，消除了等级差别；只有一个"感情麻木的君主、一个对一切温情无动于衷的君主"，才会成为"民族的灾星，……国家的破坏者"，甚至成为一个"暴君"。显然，这一纲领表达了市民要求解放的愿望。这一纲领也规定了十八世纪下叶德国的文学知识分子的社会意识。在拥护者看来，它是再好不过的了，因为要消灭社会上的种种丑恶行径，根本无须采取什么革命行动，只需要进行道德说教就行了。

在十八世纪五十年代和六十年代，靠普遍人性来反抗社会特权的道德说教这种"征服战略"盛极一时。1759年，赫赫有名的德国法学家兼政治家F·C·莫塞尔曾经说过这么一段话：

> 这是国君和国父的一个根本区别。前者是因为门第高贵，世代荫袭，后者则是由于德高望重，鞠躬尽瘁；前者是臣民财富的占有者，后者却是臣民心目中的仁君。

这种大慈大悲的仁君，凭借他与众不同的德行占有了臣民的凡心，并且由于这种德行而与不受道德约束的专制君主针锋相对。这不仅是某些脱离现实的作家的良好愿望和理想，甚至成了某些立足于民众生活之中的政治家的具体要求，这一要求的政治内涵显然不能理解为今天意义上的社会革命。由于当时人们还没有从社会各阶级的角度去思考问题，而仅仅从普遍人性和道德的范畴来思考问题，于是，人们确信人道主义的教化纲领在政治领域里具有现实性和实际应用的可能，确信必须通过触及各等级的道德规劝的策略，或者通过取消等级的道德说教，来实现一个政治上和谐的社会模式。让我们以维也纳的文学评论家索伦费尔斯为例吧。他在"别人能看到大人、阔人、

权势者的地方”，只愿看见“人，仅仅是人”。1766年，索伦费尔斯描绘了一幅社会乌托邦的国家蓝图：

> 在这个国度里，贵族孜孜以求的是他们的尊严，他们不乐意后来者超过自己；而普通公民却企图用自我陶醉的、不同凡响的气质使贵族的尊严黯然失色！这里的人民多么幸福！在这里，道德高于一切，没有贵贱之分，伤风败俗就是恶行。

在这个乌托邦社会的背后，是文学界从道德理性上提出的政治上和历史上的具体要求，即政治和政治行为均应服从文学。索伦费尔斯和他的同时代人之所以想得过于乐观，以至于没有及时采用阶级对抗的口号，完全是因为他们没有从政治矛盾中思考问题，缺乏历史经验，所以，他们总是一再失望。他们提出的这一无特权阶层的解放的设想，显然带有典型的启蒙式乐观主义的味道，希望通过统治者个人的道德完善，甚或想通过“间接的”途径，即所谓道德的而不是政治的途径，在历史进程中采取践约的办法来排除各等级之间的利害冲突，征服和非暴力地消除社会上的不义行为。道德教化的个体绝不是超逾于社会关系之上的，他的行为必然受特定的等级利益结构的支配，所以，社会结构的变革在一定条件下会成为个人转化的先决条件。显然，这样的认识在当时是不可能产生的，时代的思维能力受到社会实践发展状况的制约。所以索伦费尔斯及其同时代人不可能去考虑战斗性地改变现存社会关系的可能性和必然性，相反，他们却构筑起两个世界（理想和现实）的对立，以此作为指导性的思维形式，进而从中得出调和矛盾的未来模式，作为他们的具体的乌托邦。

理想与现实之间的鸿沟，和谐的未来与矛盾的当前之间的

鸿沟，应该借助于对政治弊端的批判（对此应理解为生产性的，而不是破坏性的），借助于艺术的效能来沟通。悲剧在审美领域负有特殊的使命。悲剧通过感化、共感和促成同一性的感触，在剧院里数小时之内，实现一种被简约为单纯的人的存在的共同体，这种共同体的社会构成性本来是只能在理想中预言的。席勒对这种剧院媒介的圣歌式的赞美，只能从剧院媒介的（而不是个别出戏的）预言式的社会乌托邦的作用上来理解。他就是用这样的赞美来结束那篇讨论“剧院”的论文的。席勒这样说：

> 〔在剧院里〕，各圈子、各区域、各等级的人……，由于大家共同编织的同情而互相结为兄弟，再次组织成一个大家庭……每个人在这个大家庭里都享受着共同的欢娱；由于欢娱从成百双眼睛里流露出来，体现在每一个人身上，欢娱因此而更加强烈，更加恬美；在这时，每一个人胸中只有一种感受，那就是：自己是一个人。

席勒与自己的许多同时代人一样，认识到剧院的政治意义就在于，剧院“把各等级和各阶级联合成为一个整体，并开辟出一条达到理解、通向心灵的道路”，席勒正是想以此来支持上述社会政治的人性化纲领，即想通过道德说教的方式来消除社会对立的纲领。

席勒在“剧院”论文里所表述的政治动机，始终贯穿在他成为康德主义者的时期和以后的阶段，尽管这种信念在他的历史哲学上有所削弱。在此期间，席勒完全接受了康德的二元论人类学的主张和思维方式，甚至大加发挥，并力图由此更准确、更详尽地阐发他的社会政治基本观点。为此，席勒把人的能力分为两部分，以此作为出发点，认为人同时涉足于两个世界——

“理性世界”和“感性世界”。他说在这两个世界之间有三种关系值得考察：

> 人要么压迫自己的感性自然的要求，以使自己与自己理性自然的更高要求保持一致；要么反其道而行之，使人的自然的理性部分隶属于感性，于是便产生了自然的必然性所借以让人及时脱离其它诸种现象的冲动；要么，感性自然的冲动和理性自然的法则取得和谐，因而人自身变成和谐的统一体。

这种人类学的和伦理学的解释，令人感兴趣的地方在于，席勒以此为模式去说明他的社会政治观点。在他尚未把握住自己的社会政治观念主题的地方，更是如此。在《论秀美与尊严》这篇美学论文中，他继上引关于人的能力的状态这段话之后又说：

> 人身上两种自然之间诸关系中的第一种关系，使人想起这样一个君主国，在那里，统治者严密监视、控制着每一个人的自由活动；第二种关系又使人想起一种野蛮的暴民统治，在那里，除了因为压抑人的道德自发性，致使对人的教育变糟以外，公民的自由也因为拒绝服从合法的君主而变得少得可怜，确切些说，应是公民遭到最低各阶层的以群众形式出现的更为残暴的专制统治。

在此之前，席勒对他明显偏爱的三种政府形式已做过长达数页的详细说明。他在文中请求读者允许他抛开由每一个主题关联形成的必然性，而通过“形象的观念”去解释他的审美思想。他说：

> 假如采用这样一种方式管理一个君主国，即虽然一切都依一个人的意志出发，但每个公民又可以说服自己按照个人的本意生活，

> 仅仅服从个人的志趣，那么，这样的君主国才堪称为一个自由政府。如果君主一味坚持他的意志，反对公民的志趣，或者公民一味坚持他的志趣，反对君主的意志，人们将要大大考虑还能不能给予它这个名称（指自由政府——译者）因为在第一种情况下政府是**不自由的**，然而在第二种情况下政府根本**就不成其政府**了。

席勒把人类学和伦理学的观点作为模式，是再清楚不过的了，其目的在于，从思想上牢牢地确立他的社会政治信念。我们在这里无须一一论证，席勒从当时开明的专制主义和雅各宾时代的暴戾统治出发，来确定他所指的前两种政府形式。和我们有关的更重要更有趣的是要探究这个问题：席勒认为的自由国家，或者叫审美国家——他后来这样称呼，究竟指的什么，以及他是怎样设想在政治上使之付诸实现的？让人首先感到惊异的是，他竟然把这样的国家明白无误地设想成一个君主国家，而不是一个市民国家。显然，在他设想的这样一个社会，君主国的统治结构虽然保留下来了，但被统治者的意志和统治者的意志却通过对全体国民的道德教化而实现了调合。这种启迪人的人道主义的教化纲领，我已在前边概略地叙述过了，它在这个社会里冲破了理想主义的帷幔，它并不想消灭现实社会中存在着的等级差别，只不过是企图通过道德教化的斗争来获得硕果——使等级差别在政治上低弱，直至无足轻重的地步，进而使它们非政治化。席勒认为，在政治上实现这样一个国家形式，首先仅仅作为具体的乌托邦而存在，在历史上是可能的，的确亦是必要的。席勒说他对此能既提出逻辑的根据，亦能提供历史的手段。

人的能力二元性，对寓于个别和类中的从感性自然升华到

理性自然的规定，形成了席勒设计的历史蓝图的(人类学上的)逻辑条件，并且引导出感性和理性二者相互扬弃之后达到的一个更高的发展状态。人身上被唤醒的“追求真理和素朴的冲动”，“象冲动从中流溢而来的道德基质一样，在所有人的心里都是洁净的，不可磨灭的”。各个个人的任务，是促使这种冲动爆发，如席勒一再采用的表达方式所表述的，它使每一个体从“个体上升到类”。对这种表达方式需要予以解释：席勒将人的感性称作人的主观部分，而把理性称作人的客观部分和种族部分。所以，他把后者理解成客观和种族，因为他假定就（理论的和实践的）理性而言，在人与人之间存在着既非个体的又非历史的差异。他说主体的行为和意志之间的差异仅仅产生于人的感性自然。照这么说，政治利害冲突不是诸社会关联的表现，而是人的个体感性的表现了．好象这些政治利害冲突不用经过政治处置，只要通过对个体的道德教化就可以消除似的。如果这样做会成功的话，那么个体便能上升为类，一切政治利害冲突就会烟消云散了。

从这个人类学的和伦理学的背景来看，席勒给他在政治上一意追求的政府形式下怎样的定义，自然是显而易见的了：积极的国家乃是普遍人性的代表，也就是人的客观部分和种族部分的代表，受理性引导的人的代表。因为通过道德上的净化，个体上升至类，这一切均是每个个体的任务，所以席勒才得出结论说：

> 因此，正因为这样的国家应当是一个通过自身且为自身而形成的机构，其各部分（指每个国民）上升为与整体思想（合乎理性的东西）保持一致，唯有这样国家才会变成真正的国家。

另一方面，值得注意的是，席勒在他的社会政治蓝图中没有认真考虑，是否要首先创造个体赖以发展自己的道德基质的社会前提条件这一问题。尽管席勒在他的《审美教育书简》第九封信里这样设问："政治上的一切改革应该从性格的升华出发——可是，在一个野蛮的国家政体的影响下，性格又如何能升华呢？"但是他在自己提供的答案中并没有认真讨论社会，没有认真讨论正常的组成社会的方式，也没有周密思考与社会关系重大的德行和人道对于这种组成社会之形式的依赖性。的确，席勒早在他的第七封信里就强调说过，"正如理性在理念中放弃了国家一样，国家不可能造就一个更好的人类，……相反却必须在一个更好的人类中去缔造国家"。况且，他还坚持这种信念：社会政治的每一个进步惟有通过对每一个人的道德教化和人性化才能够实现，道德个体的量变必然将会引起国家形式的质变。统治者阶级或阶层的特有利益的根性，会妨碍这种至善的质变程度。在席勒身上，这一思想显然是不现实的。席勒的这一基本信念，把他的政治蓝图完全拘囿在启蒙—解放的人性教化轨道上了，尽管该蓝图最初的乐观主义在若干细节上好象早已破灭了。因为莱辛、索伦费尔斯、莫塞尔，以及他们的同时代人考察社会的出发点，无不着眼于政治上有为数可观的行善个体的存在，——例如自由瓦工团[1]这种组织形式——作为一般社会道德教化的结晶核而起作用，所以，席勒在同时期看到的不是各个体之间、而是隐于每一个体内部的道德与不道德二者之间的对立。因此，他不得不多次设想，道德教化过程是以能觉察到的社会形式引导实行的。席勒之所以能这样做，而又没

[1] 自由瓦工团原系中世纪的瓦工团体，后来变成秘密的宗教团体，成员不分国籍，以争取世界大同、人类互相为宗旨。——译注

有由此触犯他的确立在社会哲学基础上的未来乐观主义，是因为他看到，在人的实践理性之中蛰伏着一种普遍的、不可否弃的完善自身的使命。就是这个原因，使他对社会的发展水平和他所处时代的道德力量的估价，比他的前辈悲观得多。席勒在此看到了一种必然性，这肯定不仅是因为他对法国革命的失望，而且也是瓦尔雅韦茨所描写的那种清醒的结果；早在1789年前，由于一些德意志作家的鼓吹，这种清醒便引起了某些德意志诸侯的反应。诚然，和G·福斯特尔一样，席勒也并没有从这“清醒”中得出彻底的结论来。

古典的自律性概念在这种设想的社会政治关联域中获取了一个地位，是无隙可击的。这一概念最初源于道德哲学，它首先指的是人在道德活动中意志对感性需要的独立性。意志自己决定自己，它表明自己不受感性冲动支配，因此说意志是自律的。自律的概念与自由的概念交叠在一起。席勒认为，从转义的意义来看，自律和自由的概念也适用于自然对象和艺术对象，因为：

> 既然实践理性在考察自然时发现，自然是通过自身决定的，那么，实践理性就可以用自由类似性或者干脆就用自由来描述它……。但是，由于这种自由仅仅是理性赋予自然客体的，所以，认真说来，除了超感性的东西以外，没有什么是自由的。况且，作为超感性的自由本身，也决不会进入感性。简言之，这里的问题完全在于，对象显得象是自由的，而实际上并不是。因而，这种对象与实践理性的形式的类似性事实上并不是自由，只是在显现中的自由，显现中的自律性。

在席勒看来，美就是显现中的自由和自律。尽管如克尔纳

在致席勒的信中指出的，美的法则“纯粹是主观的；它以自律为根据，而自律则被设想为给定的显现”。席勒在1793年2月18日的回信中表示同意他的朋友的观点。他说，必须“在客体身上找到”使这种设定“成为可能的东西”。把这些情况与我们的论题联系起来，那么我们可以概括地说，艺术是人的道德自律的对象化。艺术是显现中的自由，是对象化了的自律，它净化具体的社会个体，使他们的感性和理性审美地和谐一致，这种和谐是创造一个自由的国家的先决条件，这反过来又积极地影响具体的社会个体。席勒采用这种方法，把艺术的自律与艺术的社会功能结合起来加以考虑。他把艺术确定为人类在通向自由国度的政治大道上向前迈进的“一个必要的条件”；在这个国度里，由于对国家公民实施审美教化，将会消除现实统治结构上的社会弊端，说得确切些，就是将会引起社会的质变。同时，完美的艺术作品还能够预示这个自由的国度，它将使“一个渺远的世界显现为……一个客观的统一体”。——克尔纳在1793年10月21日的信中这样写道。这一渺远的世界应该在其部分与整体的协调一致上清晰地体现出来，象十八世纪人们力图要创造一个自由的、共和政体的国家，公民和统治者尽力要实现他们之间的和谐那样。由于自律的艺术对一个自律的国家起着（按该种艺术的要求对政治现实性产生深刻影响的）模式作用，所以席勒在他的作品里把艺术领域和国家领域形象地、思辨地结合起来了。不用说，甚至连不问政治的克尔纳也显然受了审美思想的公民——解放学说的感染，他在我们引用的这封信里说，在艺术作品里，“各个别力量的自由游戏与理念协调一致，一如一个公民的意志与共和国协调一致一样”。这样的比较不是随意性的；它表明，诗能够和为什么能够变成市民的解放意志的样

板媒介，以及从一种独特的隐喻的角度来看，古典美学何以会起到政治的思维方式的作用。

因此，纵观十八世纪的情况，我们还谈不上否定艺术的社会状况和自律的艺术——作为艺术和现实离异的直线反映——的发展艺术作为自律的艺术，理应是非异化的整体的对象化。作为这样的艺术，它也应当是“克服由于资本主义的劳动分工而造成的人的断裂和扭曲的主要手段”。艺术作为非异化的整体，也应当反过来影响现实，与此同时，还应当督促历史的主体接受和谐的培养，提高主体的能力。德国古典主义的这一审美的社会政治蓝图，反映了市民的自由意识形态和经济自由主义。因为“市民的自由意识形态”原则上是指，对个人的自发自生性和人的先天可能性估计过高，忽视由各种社会关系形成的制约性力量，除此而外，别无他指。“市民的自由意识形态”，把自由市场的模式作为理解社会的依据，甚至作为“市民对自由的幻想”，它忽视了“自由与个人主义——决定论与社会对立；忽视了社会是人——不自由的个体——用以实现他在共同体中的自由的工具这个事实，以及这种类型的共同体是实现自由的先决条件这个事实。”

如果我们想对某些观点，例如我在文章开头引证的默特纳和迈努施二人的观点，即文学价值论的重要标准之一是“艺术作品本身的自律性”，作历史的考察和评价，我们就必须彻底弄清古典的自律概念，市民的自由概念，以及启蒙—解放概念这三者之间的种种关系。席勒认为，诗的审美价值与它的社会功能是不可分割的，例如，他在《论素朴的诗和感伤的诗》一文里以牧歌的价值做了讨论，关于这个看法，文中论述得十分清楚。按照席勒的观点，牧歌这一类诗不仅象其他类诗歌一样，

追求感性和理性的审美和谐，而且在内容上把这种和谐设想为现实的——起码在过去是现实的。席勒认为：对社会和谐的这种构想能够反过来影响过去，却不会在行动上影响政治的现实。这种情况会使“这些诗的审美价值大大降低”。在这里，一种艺术体裁的审美价值同内容的因素密切地联系起来了。但是，一般说来，自律的艺术的社会功能在古典主义思想那里，不是与内容上的、而是同形式上的因素紧密联系在一起的；这些因素，在我要引用的威廉·冯·洪堡的《论歌德的赫尔曼和多罗特娅》一文中的观点中表述得尤为明显。他说：

> 真正的诗人描写整体，而不是只描写个别的部分，描绘对象，而不是必定要激发情绪。尽管他确能激发情绪，甚至愿意去激发情绪，但是，他只有通过整体的印象，而不是个别部分的效果，通过对象本身，而不是直接由对象所具有的各种特征来实现。〔诗人〕只有使读者的情感保持在自由的状态中，他的义务才算完成了。在这种自由状态中，读者的情感与任何个别对象都不发生关系，相反却不止一次地与同一阶级中的某一个体保持着联系。……我们愈是高临我们的对象，统观其全貌，也就愈能使我们自由地把握对象，愈能深切地感受到对象的内在联系和合规律性。

寥寥数语，传统的价值论的若干重要标准都概括出来了：审美本文的自足性及其自律性，与此相应的理想的接受者的自由和距离，作品的各部分等等。其中有两个标准是自律的艺术的社会功能的结果：只有完整自足的艺术作品才能成为自由国家的模式，在这自由的国家里，统治者与被统治者平等相待，和谐相处，有如一部艺术作品中整体与部分的关系那样，此其一。其二，这种社会模式唯有对自由的、独立于社会的个体来

说，才会产生社会功用。

为什么席勒和他的同时代人对那些醉心于逸乐的、大众化的消闲文学的接受者不得不从道德上评判其选择读物的态度，而不是从社会的角度去理解，这一点从上述情况来看，便是一目了然的了。因为，审美的接受过程的理解力是以自由市场的模式为依据的，因而，对读物的选择就成了自律的个体作出审美评价的自由自愿的表白。于是，审美的享受被解释为道德活动，消闲文学及其读物就成了"审美的猥亵"。不过，席勒对读者的评价常常是摇摆不定的。一会儿是坚定不移的道德批判，一会儿是容忍处于异化境遇中的读者的见解及其合法要求。这种摇摆反映了意识形态的观念的易碎性和不充分性，它总是在其效果史中和语境的历史变化中愈来愈明显地表露出来。例如，尽管今天的各种价值论都独出心裁地拒绝古典主义—浪漫主义的传统，但这种审美的拒绝却只能理解为一个集体的社会历史的过程的结果。

古典主义—浪漫主义的价值理论的历史合理性和现实性，是与市民的人道教化思想的历史合理性紧密地联系在一起的。只要看看十八世纪九十年代的情形，就会产生这样的问题：传统的道德教化思想的幻觉理想主义的蓝图在历史上是否已经过时，它是否倾向于公开或者隐蔽地肯定某些政治状况。历史学家瓦尔雅韦茨指出，文学界对开明君主国的批评从七十年代以来就已经获得了新的进展，具有了新的性质，它不再只是生产性的，而且开始追求政治的和谐。席勒不为任何迷惑所动，坚信社会政治的努力务必完全针对个人；与此同时，有些同时代人却认为，政治改革不仅要通过道德教化的努力来达到，而且特别要创造能发挥个人道德素质的种种社会前提。然而，席

勒和他后来的信徒不同，他从未放弃对自由国家的乌托邦思想的批判因素；按席勒的要求，象审美理想一样，社会政治理想作为激进的要求起码应当反作用于消极的现实。半个世纪后，E・盖贝尔把席勒用历史哲学来扬弃了的理想和现实的严重对立重新激化，用那“固步自封”的自律的艺术作品与现实相对抗显出本质上的区别。1848年革命时期，他召唤诗人们：

> 去守护庙堂吧，那是你们的职责！
> 高高在上，乃你们的地位所定。
> 〔……〕
> 你们要有纯洁的心灵，干净的双手，
> 你们与牧师是一家。

如果盖贝尔懂得在这样一种内在联系中与席勒相呼应的话，那么，问题就在于，是否有单纯的接受拒绝（Rezeptionsversagen），或者，是否遁入审美的外观，审美的内在性是否并非是一个过时了的、但在效果史上却日益有力的意识形态设想的历史持续。

二

1859年11月10日，J・格林在皇家科学院的一次庄严隆重的会议上，发表了《论席勒》的演说，并被视为席勒年最值得关注的演说。格林在演说中说，“诗是提高人类素质的最强有力的杠杆之一，是人类繁荣昌盛的重要条件，诗具有重大的历史意义”。席勒从诗人身上看到了“自己所属的人民的完满本性”，所以，后来的人们都把席勒尊为艺术的守护神。文学的价值问题，

并不是随着对个别作品的评价才开始的，它早在对媒介的评价时就出现了。与十八世纪后期的批评界一样，格林赋予诗以极高的价值。在他们看来，诗不仅是众多艺术媒介之一，而且也是解放运动的杰出表达。诗获得了一个中心地位，因为，在十八世纪的文学界中，解放的观念不管多少有些变化，总是与一个并未理性地予以实现的个性发展纲领联系在一起的，好象只有诗才能够造成一种超越阶级的，因而也是审美的、间接的道德的社会效果。诗的媒介受到高度评价，从历史上看，是与文学界的政治和谐思想有关，因而也与艺术与现实的对立观念有关。这种对立在未来将由它自己从内部予以扬弃。于是，艺术和批评便成了解放的政治纲领在未来得以实现的保证。

这一思想模式的关键之处在于，它批判地开启了未来，开启了乌托邦。可是，在格林的演讲中，诗反而损害了诗的这种动力性的指向未来的社会功能。格林的观点从静态出发，从诗的过去性（Vergangenheit）和楷模性出发，因为诗体现了一个民族的完满本性，体现了一个民族在精神上可以上升到的楷模的高度。在他看来，诗因此而正在成为市民—民族的自我感觉的媒介，成为这种感觉的批判的超逾时代的促进因素。诗将使日尔曼语学成为自我感觉的科学，尽管日耳曼语学使人崇敬过去，但是却改变了过去的批判维度。

显而易见，席勒的历史哲学所提出的艺术与现实的对立，只是形式上的持续，实则在意识形态上已发生了转化，这一点格林指出得更清楚了。从而，“古典主义的艺术理想在内容上愈来愈贫乏，形式上愈来愈拘泥”，这并不能因此就简单地一笔勾销古典主义的审美思维方式的效果史。对效果史的征候来说，社会关联的意识越来越薄弱，其结果并不是概念变得空洞了，

而是效果强大的思维形式已为意识形态所用。下面举一个十九世纪的众多通俗诗文中的例子，它清楚地说明了这种情况。1840年，A·克吕特尔在描述古典主义的整体性和统一性要求时说：

〔有许多艺术作品〕根本就算不上艺术作品，因为它们压根儿就没有把握住统一性。而且，尽管它们……也描写了一系列事件，然而，却没有用一条精神的纽带把它们彼此联系起来，以形成一种共同的主要关系。

克吕特尔力图通过简要地评价夏米索的《母亲的宝石，或者古阿希巴的印第安女人》，来解答这一价值评判标准的抽象性：

在这首诗里，美屈服于铁的现实……这个故事讲的是生活中的真实，因为它本来就是这样发生的，并且很遗憾，它还在继续这样发生着；但是，这一富于诗意的描绘却缺少更高的真实即包孕着美的真实。倘若我们有朝一日揭掉了遮住我们眼睛的面纱，整个生活的重大关联都昭然若揭，那么，这一被描述的事件也就完结了。为了生活，虔诚的信仰告诫我们，在艺术领域里必须描写生活，表现生活；要是一首诗没有做到这一点，它就不会是艺术作品。

克吕特尔不再希图从历史哲学的角度去消除艺术和真实之间的对立，而是使之激化，赋予其政治上的肯定性。此外，他还举出弗·吕凯尔特①的诗句作为主要例证，来阐明他的美学观点：

---

① 弗·吕凯尔特（F·Rückert，1788—1866）：德国十九世纪著名诗人。他一生最大功绩是把东方文学介绍给德国读者，1833年将我国《诗经》从拉丁文全部译成德文。——译注

唯有圣洁的艺术能使我解脱，
它是呈现在我面前的令我沉迷的世界。

古典的艺术理想主义的批判的未来前景一直在不断更改。当时这样做是出于不得已。因为，古典主义的艺术理想的批判潜能是与市民阶级的和谐思想的历史合理性紧密相关的。况且，这种潜能后来萎缩了，尽管从表面上看并不是历史性的，却至少具有代表性，但不管怎么说，它至少不是历史的偶然现象，也不是可扬弃的接受拒绝。正因为这个原因，在十九世纪和二十世纪，与古典主义的审美价值观念的流传息息相关的，不是形式上的因袭拘泥，而是政治上的肯定。这一点尤其适合于本世纪的自律美学的价值论，因为它的突出特征就是把对诗的自足性的陈述与诗的所谓生活深度结合起来。比如这样的说法就明显如此：

……在艺术作品中，现实的关系充分体现出来了，衰败朽落不过是对永恒的启示，对存在的启示。属人的东西是灵魂深处的东西，情感激荡的东西。有影响的形象是自足的，这种自足性本身就拥有最高的完满，它不再向外，而是趋向于一个更高的境界。

在这种意识形态背景下，文学评价的任务很容易被定义为：文学评价应起到“艺术教育”的作用，使人“从偏见中摆脱出来”，从而“与真正的存在相遇”，“在这种遭遇中使自己成为更自由、更纯粹、更富创造性的人”。在上述引文的那位学者的笔下，“人性的”，“永恒的”，以及“真正的存在”等等字眼，不断流出，那么地轻松自如，这恐怕只能从效果史上来解释。在十八

世纪，以天赋人权为依据的平等主张，势必要论及作为社会和人的平等理论的依据的普遍人性。为了克服现存社会制度的缺陷，人们努力培养和谐的人格，即培养成非暴力的国家改革的核心成员。要是本世纪的一位民众教育家在“由扩大普遍人性和世界性的精神视野中产生出来的欢愉”中看到了诗的作用，并且认为“把优秀的文献如实地介绍给人们”是一项“文化任务”，那么便证明，上述历史的背景至今仍有影响。因为，其它的一切不过是“命运、机遇或天赋的问题，再不然就是教育的问题，教育与存在的碰撞相关。正如这种努力的消极后果也与存在的碰撞有关一样。我们只有信赖人身上的善的力量，寄希望于事物的美好发展，才能着手这一工作。”对于我们这一时代的作家，我们则应以不同的方式，历史地考察其审美活动的道德教化和个性化，考察对合市场性和由此产生的各种关联和依赖性的完全抽象化，以及对受社会调节的审美态度的标准的完全抽象化，正如考察十八世纪的个性化的价值理论，则要从历史进步的、市民解放的思想这一方面去考察一样。这位本世纪的民众教育家却把经济的、政治的、社会文化的关联统统抽象掉了，而去实施一种精萃的精神贵族主义，一种升华为文化的“洗盘子者意识形态”（Tellerwascherideologie）。这种理论为了抚慰社会良心，便重操德国唯心主义的歧义重重的人类学，提出如今要把抽象的个人尽可能地上升为社会的个人，以此来补充经济学的神话。由于这一设想明显地有利于效果卓著、作用巨大的各项标准的内在化，人们能期待于它的，仍然只是对消闲文学的研究。这种研究要在人格方面和道德教化方面指出“低劣的”东西，使其摆脱广告招贴之类的令人反感的东西，发展成为“高级的东西”。

有些书籍和小册子堂而皇之地声称，它们关心的只是肤浅的消遣逸乐、描绘感伤粗俗的幸福感，再不然就是描写性欲和粗蛮、或者干脆描写各种畸形的世界场面，于是认为，任何一种通过深入的说明来作进一步评价的努力，都是多余的。

自然，一种文学科学沿着老路走并不就是简单地重复十八世纪的个体化的观念，这种文学科学自然也不是要求对内容和形式作令人眼光缭乱的内在的说明。在这里，这种说明显然不过是对轻蔑的唯一选择。鉴于消闲文学与有价值的文学的差异，相比之下，这种说明事实上更不值得在消闲文学方面去作出。文学科学要努力分析未知的市场条件，分析接受者所受的约束，以及他们在这些条件下的种种需求。

自律美学的价值论受审美价值的物化过程的制约，这一过程的后果即是，审美价值的社会契约性质被掩饰起来了。例如，对H·赛德勒来说，就是如此。他在1969年时还坚持说，文学科学对“普遍范围内的诸价值概念已有了关系清晰的了解”，审美价值是“一种经验确定性，它是自在的经验确定性。我们不能自觉地创造审美价值，我们要么把握住它，要么失掉了它。审美价值在人们体验到它之前就存在着了”。这种把社会历史的关联抽象为个体性的东西的作法，恰是形形色色的传统价值理论的特点，有的从个别的民族—神话化的角度去论证（佩特森、佩奇），有的从作品的内在性去论证（凯泽尔），有的则提出本体论化的论据（埃姆里奇），或者现象学的证据（哈斯、吴兹、赛德勒），但是，他们都没有摆脱H·马尔库塞曾恰如其分地描写过的物化过程的影响：

在社会关系中，人被还原为纯粹的抽象，这种纯粹的抽象甚至延伸到观念的物品上去了。……正如每一个体都与市场有着直接的关系（我们不能说，个人的人格特性和人格需要远比商品的需要和特性更为重要），每一个体也与上帝和真、善、美有直接的关系。作为抽象的存在者，每一个人都应该以同样的方式分有这些价值。在物质实践中，产品从生产者那里分离出来，并取得了"货物"的普遍的物的形式，成为自足自立的东西；同样，在文化实践中，作品也获得了自己的稳固形态，作品的内容形成了"普遍有效的价值"。哲学判断的真，道德行为的善，艺术作品的美，都应根据自己的本质向每一个人诉说，打动每一个人，激发他们的责任感。不管性别和出生如何，也不管其在生产过程中的地位如何，每一个人都必得使自己服从于文化的价值。

在自律美学的价值论的物化价值形式中，商品形式反映为"货物"的普遍的物的形式。在意识形态的范围内，这种形式的功能在于，把个人的绝对直接性和机遇均等性的标准内在化，这种功能仅仅是在表面上与传统的价值论者的精萃的精神贵族主义相矛盾。比如，当赛德勒写道："一致的评价就是决定作品价值的主管部门，它会引出一些绝妙的结果。大多数人在体验价值这件事上往往不得不保持沉默"，如果真是如此的话，那么，由于这种无科学价值地退回到精神精萃中去，个人在弃恶趋善的超升中应有的责任，就明确出来了；而现有的阅读与接受的差异，人们却不是从教育的和社会历史的角度去解释，而是从历史具体的角度去解释。结果造成了许多假象。

根据一种社会科学的见解，价值既非客观的，也非主观的，既不是永远有效的本质性，也不是单纯主观的臆断。价值乃是

因社会化而内在化了的意义观念，它是由有价值可依的行为产生出来的，并与历史的和社会的群体有主体间性上的对应。文学科学也许不能苟同这种见解，因为文学科学历来就把一种特别的本体论状况判定为自己的研究对象，而又不能看透这种判定的意识形态性和历史性。显然，价值的非历史的物化，不过是艺术作品的意指结构的同样非历史的物化之反面而已。价值高的艺术作品应是“超逾了决定条件、超越了主体体验的客观精神”，这就是默里克公式（Mörike—Formel），它早在海德格尔和施泰格两人之间的那场著名的讨论之前就已为人们津津乐道，它本身也向来自鸣得意。赛德勒在他的价值论文里，极为清楚地提出了语言科学上的前提，它决定着艺术作品的使命：

> 语言构造、尤其是词语的指谓的指示特性，在创作中是不予考虑的，也就是说，一部作品中的语言构造并不指示外部的事物，而是构建一个自己的以语言之力为基础的世界。

这种本文—作品概念在语言学上的非可能性问题，以及用此方法来塑造对象的前景之结果的问题，我们在此都无法深入讨论。我们应该紧紧把握住的是，由语言学和符号学来描述的本文—关联评价把价值概念抽象化了，而这种被抽象化了的价值概念则把十八世纪的社会历史的事态升华为方法论上的事态。我们在前边已论及，对十八世纪的社会政治状况作出的历史的特殊回答，就是一种自律的艺术的要求。日耳曼语文学把这种回答概括为艺术的本质，从而使这一回答失去了它的历史具体的合理性，这当然与诗的相对自足性和慎密性的不可否认的特征有关。

对消闲文学的种种分析表明，消闲文学的主角，是资产阶级思想家关于自由个体的自律的决定性和社会的决定性的化身。原来在社会中存在的问题，在文学作品中人格化、个性化了。这种文学的社会整合功能在于，它把价值趋向内在化，并建立了评价图式，从而使个人能规劝自己，对发生在周围的事情能负起责任来。由此可见，高级文学和消闲文学在原则上都能对读者起相同的作用。不过，消闲文学是通过读者直接领会内容而把社会的思维和行为模式介绍给读者，高级文学则是更为精巧地达到这一目的，它越逾了本文加工方略（这一点在价值论中反映出来），这种战略把"高级的东西"确立为能打开个人的尊严之门的"高尚的东西"。人们不难在（自我异化了的）小资产阶级的文化中意识和觉察到这种内化行为所反映出来的退化现象。小资产阶级已不再企求把价值趋向内在化，但是，作为上升的阶级，出于威望上的原因，它表面上却接受这种内在化。小资产阶级重视"教育的体验"，却不涉及体验的人，因而只知道说："这便是艺术；这得值得称赞"。随着本文加工方略(Textverarbeitungsstrategie)的意识形态批判的洞见和历史的推导，审美活动明显地成了社会行为系统中的一个过程，自律性美学的价值批判亦成为这种活动的结果。

因此，自律性美学的价值理论丧失了自认为不可比拟的优点，即他们首先排除了一切非审美的立场，因而所处理的对象更高，其方法也更纯粹。虽然，赛德勒赞同如下说法，"科学的评价应须尽可能避免主观意见，服从严谨的科学原则"，但是，这一目的并不象赛德勒所认为的那样，可以在解释与永远有效的艺术作品之间的亚历史的主一客体对立中达到。在此起决定作用的是历史客观主义，它一再导致如下情况，与时代相关

的价值观无意识地渗入到科学研究中，结果，科学活动的历史方面没有随之反映出来，客观主义所致力的客观性也大受影响。要想迈出这种恶性循环，在方法上的唯一出路是，不再坚持区分审美的价值和非审美的价值，而是继续推进主观的激进化，直至意识发生变化。一般说来，只有这样，审美价值的非审美的动机才能被明晰地反映出来。

社会结构，以及由此派生的思维结构、语言结构、价值结构，常常显示出一种极端的恒定倾向，而且，当它们经历过自己的历史的合法性阶段和最初的促成动机因素阶段之后，依然如旧。这种恒定力量乃是一种历史的偶然结果，但这种偶然结果却是它的依据其原初的形成条件的变化来内化政治上重大的解释图式或作用图式的能力造成的，而不是它的载体的静止性和一些标准的约定性造成的。在文学评价中，接受史拥有其方法上的合法地位。所谓接受史指的是，它并非简单地用一条编年的线索将过去的种种评价串起来，而是在哈伯马斯所讲的意义上，将它们与自我反映联系起来，展开一场历史—批判的对话，对起决定作用的本文加工方略进行社会史的（解释的）和意识形态批判的（否定被解释者的）筛选。接受史通过这种方法提供了一个机会，使人们可以把评价方略视为其形成史和发展史之间的一种历史的紧张关系所产生的结果，并把评价方略与其历史的位置联系起来。从而使评价方略从其统治要求中解脱出来。接受史描绘传统的评价立场在接受史方面的加工（例如描绘文化的、在政治上被肯定的"洗盘子者思想这一古典主义价值规范的应用情况），来讨论与摆脱统治求得解放有关的对象。为此，如上面已清晰地描述过的那样，接受史要一再从古典主义的价值讨论（尤其是席勒关于价值讨论）的最初的根

据中吸取有益的东西。

然而，接受美学的观点对文学价值论的意义，远不止于对古典美学的价值标准和与此相应的文学的读者作用的效果史作意识形态批判上的加工。彻底的接受美学的法则，也是从一种崭新的概念——功能的本文概念或作品概念出发。这一概念把文学理解为与需要相关的东西，而不是客观的东西，它激活了传统的作品概念，把文学作品看成可变的交往媒介，看成“社会活动”，其意指结构只能在其历史的语义一符号学的可能性范围内指明行为主体。传统的作品概念总是把对象与当时的历史关联域割裂开来，从而使之物化；与之相反，接受美学的作品概念，不仅把对象理解为作品的指导物质性的特殊性能的功能，而且也理解为具体的交往境遇的功能；作品正是在这种境遇中被接受的。显而易见，这种作品概念对文学评价的理论和实践来说，必须具有一贯性。传统的文学价值论之所以把文学作品视为超时代的，就是由于它在文学作品中只看到一种超时代的、同一的文学意指结构的附属性质。然而，要是读者能够不从否弃了历史的主客距离的角度去把握文学的意指，那么，读者同样能够不从文学价值的角度去把握它。换句话说，读者并不会简单地听从与历史相抵触的审美价值的召唤，相反，他会从一种被规范设立了的关联域出发，以同样的方式赋予审美对象以价值，一如读者指明关联域中的规范化的意义那样。穆卡洛夫斯基是第一个提醒人们注意这些关系的人，他强调指出，“审美价值的可变性”不是由“艺术创作或艺术感受的不完善”产生的，也不是由于人在实现理想上的无能为力，这种可变性本身就是“审美价值的本质”，它是“过程，而非状态，是能量而非功的单位”。

诚然，这种可变的价值的确定，既不盲目地依从历史—具体的关联，也不盲目地依从自足的语言游戏。毋宁说，价值的确定，是由过去和当前的价值确定这两者之间的效果史的紧张关系决定了的。正是这种紧张关系开辟了自由空间，使人们能够认识到文学的价值就是过去的历史境况的固定，这种历史境况一直延续到当今。也正是这个自由空间，提供了对价值进行历史的疏离的可能性。在这历史的疏离的过程中，价值既会被接受，也会被遗弃。接受美学的价值论是以对话的方式来分析一部作品的评价史，由此探究一部作品的原初的语义的和价值哲学的系统（它决定着作品价值的发生史的方面），探究在效果史上使作品的价值发生了变化的价值哲学系统。可靠的接受美学式的评价，是从历史上分段的评价，它在估价一部作品时，必得要顾及作品原来的政治—社会关联域和审美方面的关联域，还要考察对象在所有后来出现的关联域中有价值的功能。这种估价不是把语义—价值哲学系统当作完备的语言游戏加以分析，而是对在它的形成方面和效果史方面这两者之间出现的历史的紧张关系作出反射。这种作法与把对象物化的传统价值论的作法歪曲历史的积累不一样，因为，它采用上述方法是企图把那些肯定和谐、自律、永恒的言论吸收进来，不仅如此，它还要把这些言论和艺术作品（作品总是宣传这些言论）放到它们的历史位置上去，并依据历史位置的坐标体系来作出估价。关于这种联系，梅克伦堡曾经指出，只要创作和评价上的“历史性和当代性之间在建构方面的紧张关系的消除，并无益于抽象的超时代性”，就不能拒绝讨论“创作如何与进步保持联系”的问题。他由此得出了文学批评上的结论，即文学批评必须把“进步当作否定的标准”来运用：

要是批评标准成了“查禁”的标准的话，那么，这种批评标准的观念就是首先需要拯救的。一部作品的历史地位并不是以此方式依照某一进步的文学纲领或社会纲领来决定的，而是根据一种历史上不再可能重演的纲领来决定的。

梅克伦堡尤其认为，“否定不可能的事”不仅与新的作品有关，而且与那些“由于关系发生了变化而不再可能触及到当前状况的旧的作品”有关。梅克伦堡的这一见解值得赞同，他对文学的意指和价值的某种程度上的否定，也是带有普遍性的。这里自然有一种虚假的现实性意志在作怪。因为那些不能触及当前状况的旧作品也可能由于历史的虚假意识而为当代所接受。文学评价的任务在于，使人们意识到它是过去的作品和价值，这种价值与作品本身一样，都处于其发生史与效果史的特殊的紧张关系之中。批判的文学科学从来不可能脱离这种紧张关系，因而它也从来不会“否定一个抽象的、仅以当代为目标的不可能的事”。这种文学科学教导人们在观念状态中，把过去作为一度的现实来理解，作为这种现实性仍在继续起作用的佐证来理解。

【附记】梅克伦堡在批判的解释学传统中提出了这种见解，它与在此之前概略地描述过的符号学的观点在此并没有什么联系。符号学目前只对艺术作品的语言状况感兴趣，而语言状况只有涉及到其语义分析的语境时，才能确定自身。与此相反，批判的解释学的观点却要充分涉及到文学作品和艺术的社会哲学的情况。换句话说，考察艺术必须考虑到在作品中表达出来的关于社会的批判的真理。就上边所分析的情况来看，

在我看来，这两种倾向都有可能克服不可否认的传统衰败现象。由此可以得出结论，这两种观点对接受美学所要达到的目的无疑都有促进作用。

（本文选自G·格里姆编：
《文学与读者》1975年德文版。
刘德幸译，伯杰、古寂校）